ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ

ಡಾ॥ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ

ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ

(ಪರಿಷ್ಕೃತ, ವಿಸ್ತೃತ ಆವೃತ್ತಿ)

ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ

ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ
(ಪ್ರಕಾಶಕರು ಮತ್ತು ಪುಸ್ತಕ ಮಾರಾಟಗಾರರು)
53, ಶ್ಯಾಮ್‌ಸಿಂಗ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್, ಗಾಂಧಿಬಜಾರ್ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ
ಬಸವನಗುಡಿ, ಬೆಂಗಳೂರು - 560 004
☎ 080 - 2661 7100 / 2661 7755

AADHUNIKA KANNADA NATAKA—By Dr. K. Marulasiddappa.
Published by Ankita Pustaka, # 53, Gandhi Bazar Main Road, Basavanagudi Bangalore - 560 004.
☎ 080 - 2661 7100 / 2661 7755

Price : Rs. 250/- Pages: 480

Paper Used : 70 GSM N.S. Maplitho

© ಲೇಖಕರದು

ಮೊದಲನೆಯ ಮುದ್ರಣ : 1983
ಎರಡನೆಯ ಮುದ್ರಣ : 1993
ಮೂರನೆಯ ಮುದ್ರಣ : 2002
ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮುದ್ರಣ : 2009
ಐದನೆಯ ಮುದ್ರಣ : 2013

ಬೆಲೆ : ರೂ. 250/-

ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : ಹಾದಿಮನಿ

ISBN: 81-87321-57-1

ಪ್ರಕಾಶಕರು
ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ
53, ಶ್ಯಾಮ್‌ಸಿಂಗ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್
ಗಾಂಧಿಬಜಾರ್ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ
ಬಸವನಗುಡಿ, ಬೆಂಗಳೂರು - 560 004
☎ 2661 7100 / 2661 7755

ಸ್ವಾನ್ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್
www.svanprinters.com
☎ 080 - 2674 2233

ಅರ್ಪಣೆ

ಪ್ರಿಯ ಗುರುಗಳಾದ

ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್.

ಅವರಿಗೆ

ಡಾ|| ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ದಂತಹ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಬೃಹತ್‌ಗ್ರಂಥ ಮರು ಮುದ್ರಣಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದೆಯೆಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ತುಂಬಾ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿ ತುಂಡರಿಸಲಾಗದಂತಹ ಅಭಿನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು. ಆದರೆ ಇವತ್ತು ಈ 'ಅಭಿನ್ನ'ದಲ್ಲೂ ಕಂದರ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಈ ಕಂದರದ ಅಪಾಯವನ್ನು ಇವರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮನಗಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಇತಿಹಾಸ ಓದಿದಾಗ ಇಂದಿನ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ, ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ, ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು ಏರುತಗ್ಗುಗಳನ್ನು ಸ್ವಾನುಭವದಿಂದ ಮನಗುಂಡಿರುವ ಡಾ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ನವರ ಈ ಕೃತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವವರಿಗೆ ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ಕೈಪಿಡಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ.

–ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಡಾ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆ ಬರುವುದು ವಿದ್ವತ್ತಿನೊಟ್ಟಿಗೆ ಮಿಳಿತವಾಗಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹತ್ತಿರದ ಒಡನಾಟದಿಂದಾಗಿ. ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲಾದ ಪ್ರಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಅವರು: ಅನೇಕವು ಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವೂ ಹೌದು. ಎಸ್ಕಿನ್, ಬೆಂಟ್ಲೆ ಮೊದಲಾದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗುವ ಈ ಗುಣ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪ: ಎಂದೇ ಈ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿದೆ.

–ಪ್ರಸನ್ನ

ಅರಿಕೆ

'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ', ಮೂರನೆ ಮುದ್ರಣ ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದು ನನಗೆ ಸಂಭ್ರಮದ ವಿಚಾರ. ವಿಮರ್ಶೆ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಪುರಾವೆಗಳಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಮಾಲೋಚನೆ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ಮರುಮುದ್ರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲೋಚಿತವಾದ ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಒಂದೊಂದು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನೇ ಬರೆದು ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ಚರ್ಚೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತರಲಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬ ಕೊರತೆಯ ಅರಿವು ನನಗಿದೆ. ಕೇವಲ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಆಧುನಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು, ಉಳಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ವರ್ಷದಲ್ಲೇ ಮೂರನೆ ಆವೃತ್ತಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮಗ್ರ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಗ್ರಂಥದ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಹೆಚ್ಚಿದೆ ಎಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ. ರಂಗಾಸಕ್ತರು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರ ಉತ್ತಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇಷ್ಟು ಕಿರಿದಾದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮುದ್ರಣಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಅವಕಾಶ ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಸಿಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಮರೆಯಲಾರೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಿಂದ ನಾನು ನಡೆಸಿದ ಸಂವಾದ ಒಡನಾಟಗಳು ನನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಳಾಂಗಣದ ಸೂಕುಮುಗ್ಗಲಿಗೆ ತುತ್ತಾಗದೆ ಹೊರಗಿನ ಅಂಚಿನಲ್ಲೇ ನಿಂತು ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನನಗೆ ಕೇವಲ ಪ್ರೀತಿ ಸ್ನೇಹಗಳೇ ದೊರೆತದ್ದು ಸಹಜ ಸಂಗತಿಯೆನ್ನಬಹುದು. ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಮೂರು ದಶಕಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಕಾಲವಾಗಿದ್ದು, ರಂಗಭೂಮಿ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿತು. ಇಂತಹ ಸಮೃದ್ಧ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲ ನಮಗೆ ದೊರೆತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಾತಾವರಣ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಕಾರಣರಾದ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೆಸರಿಸದೆ ಕೃತಜ್ಞತಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಈಗ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲ ಬೆರಳಚ್ಚಿನ ಪ್ರತಿ ಇನ್ನೂ ಹಸಿಯಾಗಿರುವಾಗಲೇ ಅದನ್ನು

ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಪ್ರಕಾಶನದವರು ಮುಂದಾಗಲು ಕಾರಣರಾದ ನನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಗೆಳೆಯ ದಿವಂಗತ ಡಾ। ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್ ಅವರು, ಈ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತೋರಿಸಿದ ಉತ್ಸಾಹ ಮರೆಯಲಾರದಂತಹುದು. ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಪ್ರಕಾಶನದ ಉಸ್ತುವಾರಿಯನ್ನೂ ಆಗ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಡಾ। ರಾಮಚಂದ್ರದೇವರ ಸ್ನೇಹಕ್ಕೂ ನಾನು ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಕಟವಾದ ಐದಾರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಗಳೆಲ್ಲ ತೀರಿಹೋದಾಗ ದ್ವಿತೀಯ ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರು ನನ್ನ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಗೆಳೆಯ ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಜಿ. ಕಪ್ಪಣ್ಣನವರು. ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನದವರು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಮರುಮುದ್ರಿಸಲು ಶ್ರೀ ಕಪ್ಪಣ್ಣನವರೇ ಒಪ್ಪಿಸಿದರು. ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಮತಿ ಚಂದೋಡಿಲೀಲಾ ಅವರ ಸಮ್ಮತಿ ದೊರಕಿಸಲು ಪ್ರೊ. ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಎರಡನೆಯ ಮುದ್ರಣದ ಗ್ರಂಥ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಸಮಾರಂಭ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಒಂದು ಘಟನೆಯಾಗಿ ನನ್ನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಬೀದರ್ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹಳ್ಳಿಖೇಡ್ ಸಕ್ಕರೆ ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಆಡಳಿತಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಗೆಳೆಯ ಶ್ರೀ ಎ. ಚೆನ್ನಪ್ಪನವರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ಒಂದು ನಾಟಕೋತ್ಸವ ನಡೆದು ಕೊನೆಯ ದಿನದ ಔತಣಕೂಟದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಯಿತು. ಅಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಚಿವರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಎಚ್. ವಿಶ್ವನಾಥ್ ಗ್ರಂಥ ಬಿಡುಗಡೆಮಾಡಿದ ಆತ್ಮೀಯ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ್, ಶ್ರೀಮತಿ ಚಂದೋಡಿ ಲೀಲಾ, ಶ್ರೀ ಕಪ್ಪಣ್ಣ, ಚಲನಚಿತ್ರ ನಟ ಶ್ರೀ ಲೋಕೇಶ್, ಶ್ರೀಮತಿ ಗಿರಿಜಾ ಲೋಕೇಶ್, ಪ್ರಕಾಶಕ ಶ್ರೀ ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು. ಇದಾದ ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಮಾರಾಟವಾಗಿ ಮರು ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಕೊಂಡ ಗೆಳೆಯ ಶ್ರೀ ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಂಬತ್ತಳ್ಳಿ ನನ್ನನ್ನು ಭೇಟಿಮಾಡಿ ಈ ಬಾರಿ ಪ್ರಕಾಶನದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ತಮಗೆ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿದರು. ಇದೀಗ 'ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ'ದ ಮೂಲಕ ಗ್ರಂಥ ಹೊರಬಂದಿದೆ. ಸುಂದರವಾದ ಹೊದಿಕೆಯನ್ನು ಶ್ರೀ ಹಾಟಿಮನಿಯವರು ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ರವಿ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್‌ನವರು ಅಂದವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗೆಳೆಯ ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಂಬತ್ತಳ್ಳಿಯವರಿಗೆ ನಾನು ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಮುನ್ನುಡಿ, ಎರಡನೆ ಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ ಬೆನ್ನುಡಿಗಳು, ಮೂರನೆ ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಮತ್ತೊಂದು ಬೆನ್ನುಡಿ–ಇವುಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದ ಹಿರಿಯರಾದ ಡಾ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ, ಶ್ರೀ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರನ್ನು ಮತ್ತು ಗೆಳೆಯರಾದ ಶ್ರೀ ಪ್ರಸನ್ನ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯನವರನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನನಗೆ ಸಂತೋಷದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ

137, ಹನ್ನೆರಡನೆ ತಿರುವು
ಜೆ.ಪಿ. ನಗರ ಎರಡನೆ ಹಂತ
ಬೆಂಗಳೂರು– 560 078

ಮುನ್ನುಡಿ

(ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ಬರೆದುದು)

ಡಾ। ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅವರು ಬಹು ಹಿಂದೆ ನನ್ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದರು, ಅದನ್ನು ಅವರು ಜ್ಞಾಪಕದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಅದೇ ಆದರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ—ಅದು ನನ್ನ ಪುಣ್ಯ. ಈ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆಯಲು ಒದಗಿ ಬಂದ ಕಾರಣ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಅವರ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಸಂಶೋಧನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾನು ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಅವರ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ನಿಬಂಧದ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪಕರಲ್ಲೊಬ್ಬನಾಗಿ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಸಮಿತಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿತು. ಅವರ ನಿಬಂಧದ ಗುಣಾಂಶದ ಬಗ್ಗೆ ನಾನು ನನ್ನ ವರದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಅವರಿಗೆ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿ ದೊರಕಿದ ಮೇಲೆಯೂ ಆ ಗುಣಾಂಶವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಬೇಗ ಪ್ರಕಟವಾಗಲಿ ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಅದನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಲೂ ಇದ್ದೆ. ಅದೇ ತಪ್ಪಾಯಿತೋ ಏನೋ, "ನೀವು ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆಯಬೇಕು" ಎಂದು ಒಂದು ದಿನ ಕೇಳಿಯೇ ಬಿಟ್ಟರು, ಇದು ಹಿನ್ನೆಲೆ.

ಮುನ್ನೆಲೆ ಈ ಮುನ್ನುಡಿ: ನನ್ನ ಮಿತಿಗಳು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೊತೆ ನನ್ನ ಸಂಪರ್ಕ ತೀರ ಕ್ಷೀಣಿಸಿತ್ತಾದುದು. ನಾನು ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ಹಲವಾದರೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದು ಅಲ್ಲ. ಯಾರಾದರೂ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಹೋಗಿ ಹೊಸ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇನೆ. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಓದಲಾರೆ; ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ ಇಷ್ಟ. ಆದರೆ ಅವನ್ನು ಓದಲು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಗವನ್ನೋ ಶಾಸನವನ್ನೋ ಓದಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಬರೆಯಬಹುದಲ್ಲ ಎಂಬ ಜಿಪುಣ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಹಾಗೇ ಅರ್ಧಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಇದನ್ನು ನಾನು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕೀಳರಿಮೆಯಿಂದ ಬರೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ; ನನ್ನ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವ ಈ ಮಿತಿಗಳಿಂದಾಗಿ ನಾನು ಬರೆಯುವ ಮುನ್ನುಡಿಯಿಂದ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಏನಾದರೂ ಮಹತ್ವ ಬರುವುದೇ, ನನಗೆ ತಿಳಿಯದು.

"ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ" ಒಳ್ಳೆಯ ಗ್ರಂಥವೆಂಬಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ,

"ಒಳ್ಳೆಯ" ಎಂದರೆ, ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಈಗಾಗಲೇ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿರುವ ಲೇಖನ ಅಥವಾ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆಯೆಂಬರ್ಥ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಧ್ಯೇಯ ಅವರ ಕಣ್ಣಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚೇ ಎನ್ನುವಂತೆ ಅನ್ಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದರೂ, ತಾವೇ ಬಹುಪಾಲು ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಆಡಿರುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ತೂಕವಿದೆ. ತಮಗೆ ಒಪ್ಪಿತವಾಗದ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗಲೂ ಬರಹ ತನ್ನ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

"ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ" ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಹಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸತ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಪ್ರಚುರಗೊಂಡಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಹಳಮೆಯನ್ನು ಗೋವಿಂದ ಪೈಯವರು ಹಲವು ವಿವರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದರೂ ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಯಾವುದೇ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ನಾಟಕದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿಕೊಡಲು ಅಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲದ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ 'ತಾಳಮದ್ದಲೆ'ಯ ಉಲ್ಲೇಖವು ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅದು ತಾಳವನ್ನೂ ಮದ್ದಲೆಯನ್ನೂ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೇ ಹೊರತು ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಎಕ್ಕಲಗಾಣ, ಎಕ್ಕಡಿಗ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಏನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. 'ಪಗರಣ' ಎಂಬುದು ವಿನೋದಕ್ಕಾಗಿ ಜನ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದ ವೇಷಗಳ ಸರಣಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗಿದೆ. ಆ ಕಾರಣ, ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಕಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಮ್ಮ ಅಜ್ಞಾನ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. "ನಾಟಕ ಶಾಲೆ" ಎಂದು ಬರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೆಲ್ಲ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಯೂ ನರ್ತನ ಶಾಲೆಯನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಡಾ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ಎಲ್ಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ; ಆದರೆ ಅವರೇ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಈಗ ದೊರಕುವ ಎಲ್ಲ ಆಕರಗಳನ್ನೂ ಮೂಲದಲ್ಲೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಬರೆಯಲು ಅವಕಾಶವಿದೆಯೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ, ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮೂಡಿ ಬಂದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡಿರುವ ವಿವೇಚನೆ ಪ್ರೌಢವೂ ಸಮಗ್ರವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಂಸ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೈಲಾಸಂ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪುಟಗಳು ಮೀಸಲಾಗಿರುವುದು

ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಲಂಕೇಶ್ ಅವರ "ಸಂಕ್ರಾಂತಿ" ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬರೆದಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆ ಡಾ। ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರ ವಿಶ್ಲೇಷಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. ಅವರಿಗೆ ತಾವು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಇದೆ; ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವರ ಆಲೋಚನೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಹೊಸ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪೊತ್ತಮೊದಲು ಹೊರತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಜನತೆಯ ಅರಿವಿನಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗಬಹುದಾದ ಹಲವಾರು ಸಾಮಾನ್ಯ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹೊಸಗನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವವರು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿ ನೋಡಲೇ ಬೇಕಾದಂತಹ, ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲೇಬೇಕಾದಂತಹ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಬರೆದದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಡಾ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರನ್ನು ನಾನು ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತೇನೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಈಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ತಿರುವು ಪಡೆದು ಭಾರತದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವಾಗ ಈ ಕೃತಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವಂತಹುದಾಗಿ ಹೊರ ಬಂದಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಜಾನಪದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರಿಂದ ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಿನ ನೂತನ ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನೂ ಮೌಲಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

೩೧.೩.೧೯೮೭ **ಡಾ। ಎಂ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ**

ಬೆಂಗಳೂರು

ಪರಿವಿಡಿ

○	ಪೀಠಿಕೆ	1
○	ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ	4
○	ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ	18
○	ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ	37
○	ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳು	69
○	ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ: ನವೋದಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆ	92
○	ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ: ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ	112
○	ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ	171
○	ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ	209
○	ಪ್ರಹಸನ	257
○	ಗೀತ ನಾಟಕ	277
○	ನವ್ಯ ನಾಟಕ-ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ	310
○	ನವ್ಯ ನಾಟಕ-ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇರಣೆ	336
○	ಏಕಾಂಕ, ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕ, ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ಮತ್ತಿತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು	354
○	ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ	364
○	ದಶವಾರ್ಷಿಕ ನಾಟಕ	380
○	ಶತಮಾನದಂಚಿನಲ್ಲಿ	421
○	ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು	453

ಪೀಠಿಕೆ

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ—ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ಅಭಿನ್ನವೆನಿಸಿದರೂ ಅಭ್ಯಾಸದ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇಂತಹ ಅಧ್ಯಯನ, ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಾಗ ರೂಪು ತಾಳಿದ್ದು ರಂಗಕೃತಿ. ಇದು ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ, ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ—ನಿರ್ದೇಶಕರು ಬೇರೆಯಾದಾಗ, ಅವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರಂಗಕೃತಿಯು ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಪಡೆಯಬಹುದು. ರಂಗಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟರು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ವರ್ಗದವರು—ಹೀಗೆ ಹಲವರು ದುಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹಲವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಒಗ್ಗೂಡಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಯಾದರೂ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ, ಅವರ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕವೆಂಬುದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೂ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವು ಈ ಬಗೆಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂಬ ಈ ಮೂರು ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಕೊನೆಯದು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಉಳಿದೆರಡು ಪರಂಪರೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿರುವ ಮಹತ್ವವೇ ಆಗಿದೆ. ಇವಲ್ಲದೆ, ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು

ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಶವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಫಲವೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನಲ್ಲ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ 'ಆಧುನಿಕ'ವೆಂಬ ವಿಶೇಷಣಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾಗಬಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರನ ಸಾಧನೆ, ಸಿದ್ಧಿಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವ ಸಿಕ್ಕ ಕಾರಣದಿಂದ, ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನವೇ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಚಳುವಳಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚಳುವಳಿಯೂ ಆಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಬೆಳೆದುಬಿಟ್ಟಿರುವ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿಯೂ ನವೋದಯ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ, ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಮಹತ್ವ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ, ವಿಸ್ತಾರ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಅದರ ಒಂದು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಸಮೀಕ್ಷೆಯೂ ಸುಲಭವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವು 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆಯಾದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ದ ಅರುಣೋದಯ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ದ ಪ್ರಯೋಗರಂಗವಾದ 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪರಿಚಯವಿದೆ. 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲರ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕವಾದ ಮೌಲಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ನನ್ನ ಗುರಿಯಾಗಿದೆಯಾದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವೆನೆಂದು ಹೇಳಲಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ, ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆಂಬ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ನನಗಿದೆ.

'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕೃತಿಕಾರರನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರದೇ ಹೋಗಿರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಉಂಟು. ಅಲ್ಲದೆ ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ಕೃತಿಯ ಗಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ

ಒಂದು ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೂಕ್ತವೆನ್ನಿಸಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವೇ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಕೇವಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ದ ಅರುಣೋದಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿ ಬಂದ ರೂಪಾಂತರ ಮತ್ತು ಅನುವಾದಗಳ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಕಾಲದ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸದೆ ಬಿಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ವಿಕಾಸದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಕೇವಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಸಾಕೆಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳೂ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ ಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ವು, ಈಗಾಗಲೇ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಕೃತಿ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ವಿಸ್ತಾರ, ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ವಿವೇಚಿಸಿರುವ ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಚೆದುರಿದಂತಿರುವ ಅನೇಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾದರೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ, ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ 'ಉದ್ಧರಣೆ'ಗಳನ್ನೂ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕೃತಿ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಗ್ರಂಥ ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳಿಂದ ನನಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ನೆರವನ್ನು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಗ್ರಂಥದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸೇರಿಸಿರುವ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದಾಗ, ಉಚಿತವೆನಿಸಿದಂತೆ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಭೇದಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ನಮ್ರವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಕೊನೆಯದೆಂಬ ಹಠವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕವೊಂದು, ಎಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ಬಹುಕಾಲ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಅರಿವು ನನಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿಸ್ತಾರ, ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಪರಿಚಯ ಮತ್ತು ವಿವೇಚನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಮೀಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ, ಈ ವಿವೇಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ, ನಾಡಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೆಂಬ, ಆಶಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

❑

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ

ಜಗತ್ತಿನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಒಂದೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಂಪರೆಯಿರುವುದಾದರೂ ಬಹುಪಾಲು ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಏಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಅಥವಾ ಭೂತಬೇತಾಳಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುವ ವ್ರತಾಚರಣೆಗಳಿಂದ.

ನಿಸರ್ಗದ ಉಗ್ರಪರಿಸರದೊಂದಿಗೆ ಬದುಕಲು ಸದಾ ಕಾಲವೂ ಹೋರಾಡಬೇಕಿದ್ದ ಆದಿ ಮಾನವನು ತನ್ನೆಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಜನದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿತ್ತು. ಧರ್ಮವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಇಂತಹ ಪ್ರಾಯೋಜನಿಕ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಉಳಿವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆತ ಮಾಡಿದ ಹಂಚಿಕೆಯೇ ಧರ್ಮವೆನ್ನಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಅವ್ಯಕ್ತ ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚವೊಂದಿದೆಯೆಂದು ಆತ ಕಲ್ಪಿಸಿದ. ಈ ಅತಿಮಾನುಷ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಒಲಿಸಲು, ಒತ್ತಾಯಿಸಲು ಹಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹಾಡು, ಕುಣಿತಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ರತಾಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವು. ಪುರಾಣಗಳು, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಧರ್ಮದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ. ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ವೃಕ್ಷದ ಕೊನೆಯ ಫಲಗಳು. ಈಗಾಗಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟರೂಪು ತಾಳಿ ಸದೃಢವಾಗಿದ್ದ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಪುರಾಣ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ—ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಲ್ಲಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆಯೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಚಾರ. ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪ ಮುಂತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಲೆಗಳೂ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಗಗಳು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಯ ತಲಕಾವೇರಿಯಾದ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಕೊಡುಗೆಯೆನಿಸಿದ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿನ ಧರ್ಮ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ. ಕೃಷಿಯ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಬಯಸಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಉತ್ಸವ, ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ

ಮತ್ತು ನಾಡಿನ ಒಳಿತಿಗಾಗಿ ಮಡಿದ ವೀರರ ಸಮಾಧಿಪೂಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಮೂಲವಸ್ತು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಜೀವಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಚೈತನ್ಯಗಳು, ಅದರ ಅಳಿವು ಮತ್ತು ಮರುಹುಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆರಾಧನೆಯಾದ ಡಯಾನಿಸಿಸ್ ದೇವತೆಯ ಉತ್ಸವ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಬಹು ಅದ್ಧೂರಿಯಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಡಯಾನಿಸಿಸ್ ಸಸ್ಯಾಧಿದೇವತೆ. ಜನನ ಶಕ್ತಿಯ ಚಿಹ್ನೆಯಾದ ಲಿಂಗ, ಆ ದೇವತೆಯ ಲಾಂಛನ. ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಡಯಾನಿಸಿಸ್ ದೇವತೆಗೆ ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಎರಡು ಉತ್ಸವಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ವಸಂತೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ದೇವತಾ ಮಹಿಮೆಗಳನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುವ ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬಿಸ್ ಮೇಳಗೀತಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಈ ಜನಪದ ಮೇಳಗೀತೆಗಳು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಆರನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದ ರೂಪಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ಅದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೈದಾಳಿತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈಜಿಪ್ಟಿನ ಭಾವೋದ್ರೇಕದ ನಾಟಕಗಳು (Passion Plays), ಮತ್ತು ಸಸ್ಯ, ಜಲದೇವತೆಗಳ ವ್ರತಾಚರಣೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪು ಹೊಂದಿದ ಸಿರಿಯಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯು, ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವೆನ್ನಬಹುದಾದರೂ ಸಂಭಾಷಣೆ, ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರರಚನೆಗಳಿಂದ ಸಮಗ್ರಗೊಂಡ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮೊತ್ತಮೊದಲು.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಕ್ರೈಸ್ತ ಮತೀಯ ಆಚರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಚರ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಕ್ರಿ.ಶ. 1450ರವರೆಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಜನಗಳಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ 'ನೀತಿ ನಾಟಕ'(Morality play)ಗಳ ಯುಗವನ್ನು ದಾಟುವವರೆಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕ, ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿತ್ತು. ಫ್ರೆಂಚ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಕ್ರೈಸ್ತ ಧರ್ಮವು ಪ್ರೇರಣೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆ, ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾದ—ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ನಾಟಕವು ಹುಟ್ಟಿತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಚೀನಾ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪ್ರಾಚೀನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳೆರಡೂ ಸೇರಿದ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಜಪಾನಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥೆಗಳಿಂದ, ಚೀನಾ ಮತ್ತು ಜಪಾನಿನ ಸಮೃದ್ಧ ಜನಪದ ಕಥಾ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಜನಪದ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಮುನ್ನಡೆಯಿತು.

ಋಗ್ವೇದದ ಸಂವಾದ ಸೂಕ್ತಗಳೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಬೀಜಾಂಕುರಗಳೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೊಂದಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ

ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳೂ ಕಾರಣವಾದವು. "ಪೌರಾಣಿಕರು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಾಠಕರು ಪ್ರಾಯಶಃ ಗಾನದೊಡನೆ ಓದುತ್ತಿದ್ದರು. ಧಾರಕರು ಅವರು ಓದಿದ್ದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಥಕರು ಅಭಿನಯ, ನೃತ್ತ, ಗೀತವಾದ್ಯಗಳೊಡನೆ (ಈಗಿನ ಹರಿಕಥೆಯಂತೆ) ಅದನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ಮಾಡಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಭಾಷಣೆ ಸೇರಿದರೆ ಸಾಕು ಅದು ನಾಟಕವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು."[1] ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಹಿತವಾದ ಕಥನ ಕಲೆಗಳೇ ಕೃಷ್ಣ, ರಾಮ ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಮಹಾಪುರುಷರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಥೆಯೊಂದೊಡಗೂಡಿ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ—ನಾಟಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು.[2]

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆ, ಗೊಂದಲಿಗರ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಕಂಸಾಳೆಯವರಂಥ ಕಲಾರೂಪಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಗೊಂದಲಿಗರು ಮತ್ತು ಕಂಸಾಳೆಯವರಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಸಂವಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಈ ಬಗೆಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾ ವೃತ್ತಾಂತಗಳನ್ನು ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ, ಜಾತ್ರೆ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ಜನ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಕೇಳಿ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕೇವಲ ಕಥನ ಕಲೆಗಳಾಗಿರದೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳೂ ಆದ ಈ ಬಗೆಯ ಹಲವು ಕಲಾರೂಪಗಳಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇರಣೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಆಗಿರಬಹುದಾದ ಗ್ರೀಕ್ ಪ್ರಭಾವ ಗಾಢವಾದದ್ದಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವ ಡಾ|| ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೂ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೂ ದೂರದ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಡಯೋನಿಸಸ್‌ನ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಲಿಂಗ ಪೂಜೆಯಿತ್ತು ; ನೃತ್ಯಾದಿಗಳಿದ್ದವು. ಇವುಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಓದಿದರೆ ಕಾಮದಹನ ಉತ್ಸವ, ಮೆರವಣಿಗೆ, ವೇಷ ಭೂಷ, ಓಕುಳಿ, ಕುಣಿತ, ಸಂಭ್ರಮ, ಸ್ವಾಚ್ಛಂದ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಜ್ಞಾಪಕ ಬರುತ್ತವೆ. ಶಿವನು ಪ್ರಾಚೀನ ದೇವತೆ ; ಲಿಂಗ ಪೂಜೆ 5000 ವರ್ಷಗಳ ಕೆಳಗೇ ಸಿಂಧೂ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿತ್ತು ; ಡಯೋನೀಸಸನು ಗ್ರೀಸಿಗೆ ಪೂರ್ವ ದೇಶದಿಂದ ಬಂದ ದೇವತೆಯೆಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ."[3] ಮೆಗಾಸ್ತನೀಸ್ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಲೇಖಕರೂ ಶಿವನನ್ನು ಡಯೋನೀಸಸ್ ಎಂದೇ ಕರೆದಿರುವರಂತೆ. ಹೀಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಭಾರತವು ಕಾರಣವಾಗಿರುವಂತಿದೆಯೆಂಬುದರ ಜೊತೆಗೆ ಶಿವನು ದ್ರಾವಿಡ ದೇವತೆಯಾದ ಕಾರಣ, ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವವೇ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ನಟರಾಜನೇ ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯದ ಅಧಿದೇವತೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೂ ದ್ರಾವಿಡ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾರಣ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗಿದೆ.

"ದ್ರಾವಿಡರ ಸ್ವತಂತ್ರ ರೀತಿಯ ಛಂದಸ್ಸನ್ನೂ, ಅವರಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಇರುವ ಹಲವು ವಿಧದ ವರ್ಣಮಯ ಕುಣಿತಗಳನ್ನೂ ನೋಡಿದರೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಆರ್ಯರಿಗಿಂತ ಮುನ್ನಾಗಿಯೂ ನರ್ತನಾದಿಗಳು ಇದ್ದಿರಬೇಕೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಭರತನ ಹೇಳಿಕೆಯಿಂದ ನಾಟ್ಯವೆಂಬುದು ವೇದಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದ, ವೈದಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದ, ಒಂದು ಹೊಸ ವಿನೋದವೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.... ಇವೆ ಮುಂತಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ದ್ರಾವಿಡರಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ನಾಟ್ಯವಿತ್ತೆಂದೂ ಆರ್ಯರು ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡರೆಂದೂ, ಅವರ ಮಿಕ್ಕ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ಬಲಿಷ್ಠರಾದ ಆರ್ಯರ ಕೈ ಬಾಯಿ ಬಣ್ಣಗಳೇ ಬಲವಾಗಿ ದ್ರಾವಿಡ ಅಂಶಗಳು ಉಡುಗಿ, ಎಲ್ಲವೂ ಸಂಸ್ಕೃತಮಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂದೂ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ."[4]

ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಅಂಗವೇ ಆದ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ನೃತ್ಯಗೀತಾದಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನು ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಅನಾದಿ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಹಾಡು, ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಕೊಟ್ಟ ಅಂಶಗಳು. ಕುಣಿತವು ಕೇವಲ ಮೂಕಾಭಿನಯದಿಂದ ವಾದ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿರಬಹುದು; ಹಾಡುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರಬಹುದು; ಕುಣಿತ, ಹಾಡುಗಳ ನಡು ನಡುವೆ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಶಗಳಾದ ವೇಷ ಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳು ಹಿಮ್ಮೇಳ—ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಹಲವು ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಕೊಟ್ಟಿತೆಂದು ಹೇಳಲು ತಕ್ಕ ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ವಭಾವವಾದ ಅನುಕರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪವಾದ ನಾಟಕವು ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಂಥ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಮತ್ತು ಇಂದಿಗೂ ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರ ಹೊಂದುತ್ತಿರುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳೆನಿಸಿದ, ಬಯಲಾಟಗಳೂ ಧರ್ಮದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಹೆಚ್ಚು ನಿಚ್ಚಳವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿಗಳನ್ನು ಸುತ್ತುವ ಉರಿಮಾರಮ್ಮನವರು, ಹಾವಾಡಿಗರು, ಡೊಂಬರು ಮುಂತಾದ ಅಲೆಮಾರಿಗಳೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರೆ, ಆರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ

ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುವ ಕುಣಿತ, ಹಾಡು, ಸಂವಾದಗಳು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಕೆಲವೇ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ನೃತ್ಯಗಳ ಸಮಗ್ರ ಸಮೀಕ್ಷೆಯೊಂದು ಇನ್ನೂ ನಡೆದಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಕರಡಿ ಮಜಲು, ಡೊಳ್ಳು ಕುಣಿತ, ಗೊಂದಲಿಗರ ಮೇಳ, ಕೋಲಾಟ, ವೀರಗಾಸೆ ಕುಣಿತ, ಸೋಮನ ಕುಣಿತ, ಬೀರ ದೇವರ ಕುಣಿತ, ಗುಡ್ಡರ ಕುಣಿತ, ರಂಗದ ಕುಣಿತ, ಗಾರುಡಿ ಕುಣಿತ, ಬೀಸು ಕಂಸಾಳೆ, ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಮೇಳ, ಕರಪಾಲ ಮೇಳ, ಚೌಡಿಕೆ ಮೇಳ, ಪಟದ ಕುಣಿತ, ಪೂಜಾ ಕುಣಿತ, ಜಟ್ ಮೇಳ, ಗೊರವರ ಕುಣಿತ, ನಂದಿಕೋಲು ಕುಣಿತ, ಮಸ್ಕಿರಿ ಕುಣಿತ, ಬಿಳಿಕಾಟ, ಉಮ್ಮತ್ತಾಟ, ದುಡಿ ಕುಣಿತ, ಡೋಲಿನ ಕುಣಿತ, ವೃದ್ಧ ನೃತ್ಯ, ಭೂತ ನೃತ್ಯ, ಹೋಲಿ ನೃತ್ಯ, ಆಟಿ ಕೊಡೆಂಜ, ಕೋರತನಿಯ, ಸುಗ್ಗಿ ಕುಣಿತ, ಕರಡಿ ಕುಣಿತ, ಸಿಂಹ ನೃತ್ಯ, ಹೂವಿನ ಮಕ್ಕಳ ಕುಣಿತ—ಮುಂತಾದ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.[5] ಈ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕೇವಲ ಒಂದು ಪ್ರದೇಶವಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಡನೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ—ವಸ್ತು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ವಾದ್ಯ, ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕೃತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ.

ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಭೂತಾರಾಧನೆ, ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಆರಾಧನೆಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಸದಾ ಭೋರ್ಗರೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಮುದ್ರ, ಸುತ್ತಲೂ ಎತ್ತರವಾದ ಬೆಟ್ಟಗಳು, ಆಳವಾದ ಕಣಿವೆಗಳು, ದಟ್ಟವಾದ ಕಾಡಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ—ಅಲ್ಲಿರುವ ಅಸಂಖ್ಯ ಭೂತ, ಚೌಡಿ, ದೆವ್ವ ಮುಂತಾದವರ ಆರಾಧನಾ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ರೌದ್ರ ಭಯಾನಕ ಪರಿಸರದಿಂದ ರಕ್ಷಣೆ ಪಡೆಯಲು ಮಾನವನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಆವರಣಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರು ಒಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಭೂತವು ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತ ಸ್ಥಾನವಿರುತ್ತದೆ, "ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಗಜ ಉದ್ದ, ಮೂರು ಗಜ ಅಗಲವಿರುವ ಒಂದು ಕಟ್ಟಡವೇ ಆ ಸ್ಥಾನ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಿಟಕಿಗಳಿಲ್ಲ. ಅದರ ಮೂಡು ಅಥವಾ ಪಡುಗಡೆಯ ಗೋಡೆಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಬಾಗಿಲಿದೆ. ಅದರ ಇದಿರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಂಬಗಳ ಮೇಲೆ ಆಧರಿಸಿರುವ ಒಂದು ಮುಖ ಮಂಟಪವಿದೆ. ಆ ಕಟ್ಟಡದೊಳಗೆ ಒಂದು ತೂಗು ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಹಿತ್ತಾಳೆ ಕಂಚುಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯಿದೆ."[6] ಆಯಾ ಭೂತದ ಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿವರ್ಷ

ಅವಕ್ಕೆ ವೈಭವದ ಪಾತ್ರ ನಡೆಯುವುದುಂಟು. ಹಿಂದೆ ಇಲ್ಲಿನ ಮೂಲ ನಿವಾಸಿಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಜನಗಳ ದೇವತೆಗಳಾಗಿದ್ದ ಜಟ್ಟಿಗ, ಪೊಟ್ಟುರ್ಲಿ, ಕಲ್ಕುಡ, ಪಂಜುರ್ಲಿ—ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಭೂತಗಳ ಆರಾಧನೆಗೆ ನೃತ್ತ ಮಾರ್ಗವೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ಭೂತಕ್ಕೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪೂಜಾರಿಯಿರುತ್ತಾನೆ. "ಆತ ಆಯಾಯ ದೆವ್ವಗಳ ವೇಷವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂಗಡಿಗರು ಹಾಡುವ ಆಯಾ ಭೂತದ ಪಾಡ್ದನ (ಕಥಾನಕ) ವನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಂಡು, ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅದರಿಂದ ಆವೇಶ ತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಅವನೇ ಆ ದೆವ್ವ. ನಂಬಿದವರು ಅವನೊಡನೆ ಹರಕೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಬೇಕು, ಆ ದೆವ್ವದಿಂದ ಸಮಾಧಾನ ಪಡೆಯಬೇಕು, ದೆವ್ವದ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ಕುಣಿತಗಳೆಂಬುವು ಕಾಲಿಗೆ ಗಗ್ಗರ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕುಣಿದು ತೋರಿಸುವಂಥ ಉಗ್ರ ನೃತ್ತಗಳು."[7]

ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನೃತ್ತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಆರಾಧನೆಯೆಂದರೆ ನಾಗಪೂಜೆ. ನಾಗಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ 'ಪಾತ್ರಿ' ನಾಗನ ನೃತ್ತಾರಾಧಕ. ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ನೃತ್ತದ ಆರಾಧನೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವ ಈತ ಸರ್ಪವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವುದು, ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸುವುದು, ನಾಗಗತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ಸುಂದರ ಅನುಕರಣೆಗಳನ್ನು ತನ್ಮಯವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸರ್ಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳೂ ಉಂಟು. "ಇತರ ಅನೇಕ ಜಾನಪದ ಕುಣಿತಗಳಂತೆ ಇದು ಕೇವಲ-ಹಿಗ್ಗು, ಉತ್ಸಾಹ, ವೀರಾವೇಶ—ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಬದಲು, ಅಂಥ ಭಾವರಸಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಕಾರಣವನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕೃತಿ ಪುರುಷರ ಕಲಹಾಂತರಿಕ, ಸ್ನೇಹಾಂತರಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ನಾಗ ಇಲ್ಲವೇ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ಇಲ್ಲವೆ ಅನಂತ ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುವ 'ಜ್ಞಾನ' ಮತ್ತು 'ಕಾಲ'ಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ನೃತ್ತ ವಿಷಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಈ ತೆರನಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ, ವಿಶ್ವಭಾಷೆಯಾಗಬಲ್ಲ ನೃತ್ಯಗಳು ಬಹಳ ಅಪೂರ್ವವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ದೇಶೀಯ ಸಂಪತ್ತು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಕಾದಿತ್ತು."[8]

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲಮ್ಮನ ಕುಣಿತ, ಶಕ್ತಿಪೂಜೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಒಂದು ಆರಾಧನೆ. ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಏಳು ಕೊಳ್ಳದ ಎಲ್ಲಮ್ಮನ ಭಕ್ತರು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ನೆರೆಯ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಮುಂತಾದ ನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಆರಾಧನೆ

ಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಎಲ್ಲಮ್ಮನ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಜೀವನವನ್ನು ಮುಡುಪಿಟ್ಟ ಭಕ್ತರು ನೃತ್ತ, ಗೀತ, ಅಭಿನಯ ಸಮೇತ ಎಲ್ಲಮ್ಮನ ಕಥನವನ್ನು ತುಂತುಣಿ ಮತ್ತು ಚವುಡಿಕೆಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಮ್ಮನ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುವ ಜೋಗಪ್ಪ, ಜೋಗಪ್ಪಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳೂ ಉಂಟು. ಆಭರಣ, ವಿಶೇಷ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಲೆ ಈ ಆರಾಧನ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ.

ವೀರಗಾಸೆ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ವೀರಭದ್ರನು ದಕ್ಷನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿದ, ಮತ್ತು ಶರಭಾವತಾರವೆತ್ತಿ ನರಸಿಂಹನನ್ನು ನಿರ್ಮೂಲ ಮಾಡಿದ ಕಥೆಯನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಕಲ ಪೂಜಾ ವಿಧಿಯೊಡನೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜಾತ್ರೆ ಉತ್ಸವಗಳ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕುಣಿತ ಅವಕಾಶ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಶೈವ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವೀರಗಾಸೆ ಕುಣಿತವು ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಡೋಲು ವಾದ್ಯ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಿಂದ, ವೀರಗಾಸೆ, ಮುಂಡಾಸು, ಕಸೆ ಅಂಗಿ, ದೋತ್ರ ಮುಂತಾದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನರ್ತಕನು ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಝಳಪಿಸುತ್ತಾ, ಸುತ್ತ ನೆರೆದಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿದಿರು ವೀರಭದ್ರನ ಪ್ರತಾಪವನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆರಾಧನೆಯ ವಾತಾವರಣದಿಂದಾಗಿ ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಬ್ಬರೂ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ಪುರವಂತರ ಕುಣಿತವೂ ಸಹ ವೀರಭದ್ರನ ಅವತಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶೈವ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುವ ಒಂದು ಕಲೆ. ಐದು ಜನ ಭಕ್ತರು ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುಗ್ಗುಳ (ಉರಿಯುತ್ತಿರುವ ಕೆಂಡ) ಹೊತ್ತು ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಮುಂದೆ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾದ ಪುರವಂತರು ಕುಣಿಯುತ್ತ ಊರಿನ ಮುಖ್ಯಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವೀರಭದ್ರನ ಗುಣಾವಳಿಗಳನ್ನು ಕಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಬಾಳ ತಾಳಗಳ ಗತ್ತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಉಳಿದವರು ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ. ಪಕ್ಕದಲ್ಲೊಬ್ಬ ವಿದೂಷಕನೂ ಇದ್ದು ಮುಖ್ಯ ಪುರವಂತನ ಮಾತುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗೇಲಿ ಮಾಡಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿದೂಷಕನ ಜ್ಞಾಪಕವನ್ನು ಈ ಪ್ರಸಂಗ ತರುವಂತಿರುತ್ತದೆ.

ಕೋಲಾಟವು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಗ್ರಾಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ಅತಿ ಸರಳ ರೀತಿಯ ಒಂದು ಜನಪದ ಕುಣಿತ. ಸುಗ್ಗಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೆಳದಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರೆ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಕೋಲಾಟಕ್ಕೆ ರಂಗೇರುತ್ತದೆ. ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಸಾದಾ ಉಡುಪಿನಿಂದ ಕೋಲಾಟವಾಡುವ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭಿಸಿ, ಮಂಗಳದೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮ ಆಟವನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಡಪುಗಳು,

ಸಂವಾದಗಳು, ಪುರಾಣ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳು—ಹಾಯ್ದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಭಾಗವತನಂತಿರುವ ತಂಡದ ನಾಯಕ, ಸಂವಾದ ಕ್ರಮ—ಇವೆಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಕೋಲೆ ಬಸವನ ಆಟ ಈಗಿರುವಂತೆ ಕೇವಲ ವೃತ್ತಿ ಪರವಾದ ಒಂದು ಜನಪದ ರೂಪಕವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ಮನುಷ್ಯರ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದೊಂದು ವಿಶೇಷ. ಬಸವ, ಹಸು ಮತ್ತು ಕರು—ಹೀಗೆ ಮೂರು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮೂಲಕ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸೂತ್ರಧಾರ ನಾಟಕವಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನಪದ ಪರಂಪರೆಯ ಈ ಕಥೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಪರವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು, ಆತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿದಂತೆ, ಬಸವ—ಹಸುಗಳು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸೊಗಸಾದ ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ನಿರೂಪಣೆ ಅದರ ಆರಾಧನಾ ಮೂಲವನ್ನು ಗೊತ್ತುಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

'ಹಗಲು ವೇಷ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ವೃತ್ತಿಪರವಾದ ಅಲೆಮಾರಿಗಳ ಕಸುಬು. ಅವರು ಪ್ರತಿದಿನ ಒಂದೊಂದು ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಮನೆಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ನಟಿಸಿ ಮನರಂಜನೆ, ನೀತಿ, ಧರ್ಮ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಹೊರವಲಯದಲ್ಲಿ ವೇಷಗಾರರ ನಾಲ್ಕೈದು ಕುಟುಂಬಗಳು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ನಿಂತು ತಮ್ಮ ವೇಷಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಒಂದೆರಡು ದಿನದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆಗೆ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮುಖ, ಕೈ, ಎದೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರು ಮೂವರು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು, ಒಬ್ಬ ಹಾಡುಗಾರ, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ದಪ್ಪು, ಗೆಜ್ಜೆ, ತಾಳಗಳ ವಾದ್ಯದೊಡನೆ ದಿನದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಾಯಣದ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಶೈವ ಕಥೆಗಳು ಮುಂತಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ದೇವತಾ ಸ್ತುತಿ, ಪೀಠಿಕೆ, ಕಥಾಭಾಗದ ನಿರೂಪಣೆ, ಮಂಗಳ—ಹೀಗೆ ಕ್ರಮವಿರುತ್ತದೆ.

'ಬಹುರೂಪಿ' ಎನ್ನುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೇಷಗಾರಿಕೆ ಹಗಲು ವೇಷದ ಪ್ರಾಚೀನ ರೂಪವಾಗಿರುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಶರಣ ಬಹುರೂಪಿ ಚೌಡಯ್ಯ 'ಹದಿನೆಂಟು ಜಾತಿಯ ನೂರೊಂದು ಕುಲದ ವೇಷಮಂ ತೊಟ್ಟು, ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡಿ' ರಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು 'ಭೈರವೇಶ್ವರ ಕಾವ್ಯದ ಕಥಾಮಣಿ ಸೂತ್ರ ರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಯಸೇನನ 'ಧರ್ಮಾಮೃತ'ದಲ್ಲಿ ಬಹುರೂಪಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಬಹುರೂಪಿ ಚೌಡಯ್ಯ ತನ್ನೊಂದು ವಚನದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನೆನ್ನ ಬಹುರೂಪಕ್ಕೆ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಾದ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಜನಪದ ರೂಪಕಗಳಂತೆ ಹರಿಕಥೆ, ಶಿವಕಥೆ, ಕಂಸಾಳೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೂಲತಃ ಇವು ಕಥಾಕಾಲ

ಕ್ಷೇಪಗಳೆಂಬ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದರೂ, ನಿರೂಪಕರು, ಅನುಸರಿಸುವ ಸಂಭಾಷಣಾ ತಂತ್ರ, ಹಾಡು, ಅಭಿನಯಗಳು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡದ ಜನತೆ, ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಾಟಕದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರಲೇಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ಕುಣಿತ, ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ಆಟಗಳು ಆಧಾರವಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು, ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಸನಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಟ, ನಾಟಕ, ನಾಟಕ ಶಾಲೆ—ಎಂಬಂತಹ ಮಾತುಗಳು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹೇಳಿಕೆಗಳು, ಉಲ್ಲೇಖಗಳು, ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ನಟ, ಎಂದ ಕೂಡಲೆ ಆತ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದವನಲ್ಲ; ನಾಟಕ, ಎಂದರೆ ಕನ್ನಡವಾಗಿರದೆ ಸಂಸ್ಕೃತವೂ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು; ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂದಲ್ಲ, ಅದು ನೃತ್ಯ ರಂಗವೂ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು—ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದೇಹಗಳನ್ನೂ ಹಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಾದ ಪರಿಚಯ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿರುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ.

'ಪಗರಣ' ಎಂಬ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪದ ಉಲ್ಲೇಖ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಪ್ರಕರಣ'ದ ತದ್ಭವ ರೂಪವೇ ಆದ 'ಪಗರಣ'ವು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದು ಈಗಾಗಲೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ವಿಚಾರ. 'ಪ್ರಕರಣ' ಅಥವಾ 'ಪಗರಣ' ಎಂದರೆ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವೆನಿಸಿದ 'ರೂಪಕ'ದೊಳಗಿನ ಒಂದು ಭೇದ. 'ನಾಡಿನ ಪಗರಣ' ಅಲ್ಲವೆ ನಾಳ್ಪಗರಣ ಎಂಬುದರಿಂದ ದೇಶದೊಳಗೆ ಆಡಿ ತೋರಿಸಲು ಅರ್ಹವಾದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧ'ವೇ ಸೂಚಕವಾಗುತ್ತಿದೆ.[9]—ಎಂಬ ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆಯೂ ಇದೆ. ಕನ್ನಡದ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಉಪಲಬ್ಧ ಕೃತಿಯಾದ 'ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ' (ಕ್ರಿ.ಶ. 815-77) ದಲ್ಲಿಯೇ ಪಗರಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ದೋಷಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ ಶ್ರುತದುಷ್ಟ, ಅರ್ಥದುಷ್ಟ, ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟವೆಂಬ ಮೂರು ದೋಷಗಳು 'ಪಗರಣ'ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದೋಷವಲ್ಲವೆಂದು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪಗರಣವು ಹಾಸ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ದೋಷಗಳು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಗುಣಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆಯೆಂಬುದು ಅಲ್ಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ (ಕ್ರಿ.ಶ. 925), ಧರ್ಮಾಮೃತ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1112), ವರ್ಧಮಾನ ಪುರಾಣ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1250), ಗದುಗಿನ ಭಾರತ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1400). ಭರತೇಶ ವೈಭವ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1560) ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ

(ಕ್ರಿ.ಶ. 1500), ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುದೇವ, ಬಸವಣ್ಣ, ಚೆನ್ನ ಬಸವಣ್ಣ ಮುಂತಾದ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಚನಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು 'ಪಗರಣ'ವೆಂಬುದೊಂದು ದೇಸಿ ನಾಟಕ ರೂಪವೆಂಬುದನ್ನೂ, ಅಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿತ್ತೆಂದೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಿವೆ.[10] ಶಬ್ದಮಣಿ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ 'ನಾಳ್ಪಗರಣ' ಮತ್ತು ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ 'ನಾಡಾಡಿಗಳ ನಾಟಕ'ವೂ ಪಗರಣವೇ ಆಗಿದ್ದು ಇಂದಿಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಅವಶೇಷ ಉಳಿದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿರುವ, ಈಗಲೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ 'ಪಗರಣ' ಅಥವಾ 'ಹಗರಣ'ದ ಅರ್ಥವು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.[11] ಅವರ ಪುನರ್ರಚನೆಯಲ್ಲಿ 'ಪಗರಣ'ದ ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ಅವನತಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮನಗಾಣಿಸ ಲಾಗಿದೆ. 'ಪಗರಣ'ವು ಹಗರಣವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾದ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟಗಳ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದೆಂದು ಅವರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಗ್ರಂಥಾಧಾರದಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಮಗೆ ಈಗ ದೊರಕುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳೆಲ್ಲ ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚಿನವು. ಪಗರಣಗಳ ಅವನತಿ ಮತ್ತು ಮರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಉದಯ, ಅಭ್ಯುದಯ ಇವುಗಳು ಸರಿ ಸುಮಾರು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಏನಾದರೂ ಮಹತ್ವವಿದೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದು ವಿಚಾರಣೀಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ."[12]

ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗವು ತನಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪಗಳು, ಅವುಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿ ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅಪರೂಪದ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿರುವ 'ಬೆದಂಡೆ' ಮತ್ತು 'ಚತ್ತಾಣ'ವೆಂಬ ದೇಸಿಗಬ್ಬಗಳ ವಿಚಾರವೂ ಸಹ ಬಯಲಾಟಗಳ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿದೆ.

'ಬೆದಂಡೆ', 'ಚತ್ತಾಣ'ಗಳು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನ ದೇಸಿಗಬ್ಬಗಳೆಂದೂ, ಇದರಲ್ಲಿ ಬೆದಂಡೆಯು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವೆಂದೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ.[13] ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮ (1550)ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವ 'ಬೆದಂಡೆ' ಮತ್ತು 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ' ಗಳೂ, ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳಿರುವ ಬೆದಂಡೆ ಮತ್ತು 'ಚತ್ತಾಣ'ಗಳೂ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, 'ಚತ್ತಾಣ' ಮತ್ತು 'ಬೆದಂಡೆ' ಎಂಬ ಪದ್ಯ ರೂಪಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅವುಗಳು ಕನ್ನಡದ ಶುದ್ಧ ದೇಸಿ ರೂಪಗಳೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.[14]

ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಯೆನಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಲ್ಲೇಖ ಕ್ರಿ.ಶ.

1100ರ ನಾಗಚಂದ್ರನ 'ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. 1200ರ ಅಗ್ಗಳನ 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ'ನೆಂದರೆ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ದೇಸಿಯಾಗಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಅದನ್ನನುಸರಿಸಿ ಆ ಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುವ ಸಂಗೀತಗಾರ (ಭಾಗವತ)ನನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು."[15] ಯಕ್ಷಗಾನವು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಗಾನವಾಗಿರದೆ, "ಹಿಂದೆ, ಯಕ್ಷರ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಟವು ರೂಢವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಅಭಿನವ ಪಂಪನ 'ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ' ದಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ."[16] ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಪರಿನಿಷ್ಕ್ರಮಣ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಇಂದ್ರನಾಡುವ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷಾಂದೋಳ'ವೆಂಬ ಒಂದು ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ 'ಚಪ್ಪರ ಮಂಚದಾಟ'ಕ್ಕೆ ಇದು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತದೆಯೆಂದು ಶ್ರೀ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ', 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ', 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ', 'ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ'—ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಊಹಿಸುವಂತೆ, "ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದೆಯೇ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ದೇಸಿಗಬ್ಬವು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೊಂಡು ಜನಪದದ ಆದರಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಅದರೊಳಗೆ ಚತ್ತಾಣ, ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬೆರಡು ಭೇದವು. ಚತ್ತಾಣವು ಓದಿ ಹೇಳುವ, ಅಥವಾ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಶ್ರವ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾದರೆ, ಬೆದಂಡೆಯೆಂಬುದು ಆಡಿ ತೋರಿಸುವ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವು... ಅದನ್ನೇ 'ಮೆಲ್ಲಾಡು ಬೆದಂಡೆ' (ವೈದಂಡಿಕಂ) 'ಬಾಜನೆ ಗಬ್ಬ' ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರಗಳಿಂದ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಎಕ್ಕಲಗಾಣ (ಯಕ್ಷಗಾನಾಚಾರ್ಯ)ನು ಭಾಗವತನಾಗಿದ್ದು, ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಮೇಳವಣಿಗೆಯಿಂದೊಡಗೂಡಿ ಆಟವಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಆ ಆಟವೇ ನಾಳ್ದಗರಣವು. ಅದನ್ನೇ ಜೈನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ಯಾಕ್ಷಾಂದೋಳ' ಎನ್ನಬಹುದು.[17]

ಹದಿನಾರನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥ ರಚಿಸಿದ ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿಯ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದ ಪೂರ್ವ ನಾಟಕ ಸಂಧಿ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ನಾಟಕ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆ ಪಡೆಯುವಂತಿವೆ:

"ಆತ ಎಕ್ಕಡಿಗಳು ಇಲ್ಲವೆ ಯಕ್ಷಗಾಯಕರನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಕ್ಕ ವಾದ್ಯಗಳಾದ ಮದ್ದಳೆ, ತಾಳಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಂದಿನ ನಾಟಕದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿತವೂ ಸೇರಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಆತ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ... ಅವನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ ನಾಟಕ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವು ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ".[18]—ರತ್ನಾಕರನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳು

ವಷ್ಟು ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಮೂಡುಬಿದಿರೆಯವನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸುಮಾರು ಹದಿನಾರನೆ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಕರ್ತೃಗಳು ಕಾಣಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದ ವರ್ಣನೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ನಾಟಕದ ಹಳಮೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳ ಕೆಲಸ ಅಗಾಧವಾದದ್ದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಹಲವು ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಶ್ರೀ ಗೋವಿಂದ ಪೈರವರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ರನ್ನನ 'ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯ', ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿಯ 'ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿ', 'ಗದುಗಿನ ಭಾರತ', ದುರ್ಗಸಿಂಹನ 'ಪಂಚತಂತ್ರ'— ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಅವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಹೀಗೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೂ ಹಿಂದಣ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಇದ್ದುವೆಂದೂ, ನಾಗವರ್ಮನ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇವೆಯೆಂದೂ, ಕೇಶಿರಾಜನೂ, ಕನ್ನಮಯ್ಯನೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತಾರೆಂದೂ ಮೇಲಣ ವಿವರದಿಂದ ತರ್ಕಿಸ್ಪಾದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದರಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. 9-10ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸನ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಕೆಲವಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕು."[19]

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕೆನ್ನಲು ಭಟ್ಟಾಕಳಂಕ (1604)ನ 'ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನ'ವೂ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ 'ಶಬ್ದಾನು ಶಾಸನ'ದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಕರ್ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ.[20]

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ 'ನಾಟಕ ಶಾಲೆ'ಗಳಿದ್ದುವೆನ್ನಲು ಶಾಸನಾಧಾರಗಳಿವೆ. ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯನ (1648) 'ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಶಾಲೆಯೂ ಲಿಂಗಣ್ಣನ 'ಕೆಳದಿ ನೃಪವಿಜಯ' (1750) ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. 'ಕೆಳದಿ ನೃಪ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ... ವೆಂಕಪ್ಪ ನಾಯಕನು (1505-1552) 'ಇಕ್ಕೇರಿಯರಮನೆಯೊಳ್ವಿಚಿತ್ರತರ ರಚನಾ ಕೌಶಲದಿಂ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯಂ ನಿರ್ಮಾಣ ಗೈಸಿ'ದ್ದನೆಂದು ಹೇಳಿದೆ.[21] ಕ್ರಿ.ಶ. 1045 ರದ್ದೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿರುವ ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಮುಗುದದ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ನಾಡ ಗಾವುಂಡ ಚಾವುಂಡರಾಯನ ಮೊಮ್ಮಗ ಮಹಾಸಾಮಂತ ಮಾರ್ತಂಡಯ್ಯನು "ತಮ್ಮ ಮುತ್ತಯ್ಯಂ ಮಾಡಿಸಿದ ಬಸದಿಯಂ ಪಡಸಲಿಸಿ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯಂ ಮಾಡಿಸಿ"ದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.[22] ವಿಜಯನಗರದ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ 'ಪಟ್ಟದನಾಟಕ

ಶಾಲೆ'ಯು ವೈಭವದಿಂದ ರಾರಾಜಿಸುತ್ತಿತ್ತು, ಮತ್ತು ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸಾಮಂತ ರಾಜ್ಯವೇ ಆಗಿದ್ದ ತಂಜಾವೂರಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ವಜ್ರ ವೈಢೂರ್ಯಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು, ಮುಂತಾದ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿವೆ.[23] ಕ್ರಿ.ಶ. 850ರದೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿರುವ ಪಟ್ಟದ ಕಲ್ಲಿನ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ನಟನೊಬ್ಬನ ವರ್ಣನೆಯಿದ್ದು, ಈತ ನರ್ತಕನಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬ ಊಹೆಯಿದೆ.[24]

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕರು ಮತ್ತು ನಟರಿಗಾಗಿ ದತ್ತಿ ಬಿಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದು, ದೇವಾಲಯದ ರಂಗಭೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಈ ದತ್ತಿಗಳನ್ನು ಬಿಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಒಂದು ರೂಪವೇ ಆದ 'ತಾಳ ಮದ್ದಲೆ'ಯ ಸೇವೆಗಾಗಿ ದತ್ತಿ ಬಿಟ್ಟ ಒಂದು ಶಾಸನವಿದೆ. ಅದರ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. 1556, ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕುರುಗೋಡು ಸೀಮೆಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ದೇಗುಲದಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸನ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.[25]

ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಹೊರಟ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಆಧಾರಗಳಾದರೂ ಇವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮೇಲಿನ ನಿರೂಪಣೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತ ನಾಟಕಗಳ ವಿಚಾರವೇನೇ ಇರಲಿ, ಬಯಲಾಟಗಳು ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳೆಂಬುದು ತರ್ಕ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿ. ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹೆಸರಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು ಹೇಳುವಂತೆ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿತ್ತೆಂದೂ ಅದನ್ನು ಬಳಸಿರುವ ನಾಟಕ ರೂಪವೇ ಬಯಲಾಟವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು.[26] ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆಂದು ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' (1700) ವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಕನ್ನಡ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕವೆಂದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ "ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರಲೇಬೇಕಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟಗಳು ನಮ್ಮ ಪಾಲಿನ ತೀರ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳೆಂದೇ"[27] ಹೇಳಬೇಕು. ಶ್ರೀ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರಿಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಬಯಲಾಟದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಯ ಕಾಲವೇ ಕ್ರಿ.ಶ. 1564. ಅದರ ಕರ್ತೃ ಅಜಪುರದ ವಿಷ್ಣು ವಾರಂಬಳ್ಳಿ ಎಂಬುವನು. ಅಲ್ಲದೆ ಕ್ರಿ.ಶ. 1600 ರಿಂದ 1700ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾಡಿದ ಹದಿನೈದಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ತಾವು ನೋಡಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಹೇಳಿರುತ್ತಾರೆ. "ನನಗೆ ದೊರಕಿದ ಯಾವತ್ತು ತಾಡ ವಾಲೆಗಳು ನಕಲುಗಳೇ ಹೊರತು ಮೂಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂಥವುಗಳ ಮೂಲಗಳು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ಉಂಟಾಗಿದ್ದುವು ಎಂದು ತರ್ಕಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗದು.

ಕಟ್ಟುವುದು ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ. ನಾಟಕದ ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ರಾಕ್ಷಸನ ಆಟಾಟೋಪಗಳು ಇನ್ನೂ ಉಜ್ವಲಿಸುವಂಥ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ರಂಗಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರದಿಂದಲೇ ಆರ್ಭಟಿಸುತ್ತಾ ಬರುವ ರಾಕ್ಷಸನ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿ ಉರಿಸಿ ಬೆಳಕು ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ; ಆತನು ಕುಣಿಯುವಾಗ ದೀವಟಿಗೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ; ಸಮಸ್ತ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಪರಿಕರವೂ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಖಳನಾಯಕನ ಮಹಾಪ್ರತಾಪವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿ ಅವನಿಗೆ ವಿನಾಶವನ್ನು ತರುವುದರ ಮೂಲಕ, ದುಷ್ಟತನ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಬಲವಿರಲಿ ಅದರ ನಾಶ ಶತಸಿದ್ಧ ಎಂಬ ಆಶಯವನ್ನೂ, ಭಗವಂತನು ದುಷ್ಟ ಶಿಕ್ಷೆ ಶಿಷ್ಟ ರಕ್ಷೆಯ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತವನೆಂಬುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವಂತಿದೆ.

ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಹನುಮನಾಯಕರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ನೇರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಗವತನಂತೂ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನೇ ಆಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹನುಮನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಪರಿಚಯಿಸುವುದು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಗತ ಮತ್ತು ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಗಳಿಗೆ ನೆರವಾಗುವುದು—ಮುಂತಾಗಿ ಅವನ ಕಾರ್ಯಗಳು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಹನುಮ ನಾಯಕನು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ವಿದೂಷಕನಂತೆ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೇ ಆಗಿರದೆ, ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿರುವನು. ಆತ ಸಮಕಾಲೀನ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆಗಿದ್ದು, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪುರಾಣ ಲೋಕದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಮಾತು ಕೊಡುತ್ತಾ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಕಲ್ಪನೆ ವಿನೂತನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಂದಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯದವರೆಗೆ ಗಣಪತಿಯಿಂದ ರಾಕ್ಷಸನವರೆಗೆ ಆತನ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗದ ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲ, ಸನ್ನಿವೇಶವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಹನುಮನಾಯಕನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ. ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆತನ ಅಶ್ಲೀಲ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗುವುದೂ ಉಂಟು.

ರಾಕ್ಷಸನ ಪ್ರವೇಶದ ಬಳಿಕ ಕಾಳಗವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದೋ ಅಥವಾ ಹಲವೋ ಕಾಳಗಗಳಾದ ಮೇಲೆ ರಾಕ್ಷಸ ಮತ್ತು ಅವನ ಪಕ್ಷ ನಿರ್ಮೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಯಾಣವಿರುವ ಕಥೆಯಾದರೆ ಮದುವೆಯೊಂದಿಗೆ ಕಥಾಭಾಗ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನಿಂದ ಮಂಗಲ ಸ್ತುತಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ನೇಪಥ್ಯ ಗೃಹಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಪೂಜಾವಿಧಿಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿ ಬಳಿಕ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಕಳಚುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ತೊಡಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅದರ ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ವಿಧಾನ. ಹಲವು

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಗಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕೇವಲ ಜಾನಪದವೆಂದು ಭಾವಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಹೊರತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಅಂಶವೂ ಅಭಿಜಾತ ಕಲೆಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಮೂರು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು: ಚರ್ಮವಾದ್ಯ, ಲೋಹವಾದ್ಯ ಮತ್ತು ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳೆಂದು. ಮದ್ದಲೆ ಮತ್ತು ಚಂಡೆ ಚರ್ಮವಾದ್ಯಗಳಾದರೆ, ತಾಳ ಮತ್ತು ಜಾಗಟೆಗಳು ಲೋಹವಾದ್ಯಗಳು, ತಂಬೂರಿ ತಂತಿವಾದ್ಯ. ಈಗೀಗ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅದರೊಡನೆ ಪೀಪೀಲು, ಕೊಳಲು, ಕ್ಲಾರಿಯೊನೆಟ್‌ಗಳಂತಹ ವಾದ್ಯಗಳೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತಿವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಕಾಳಗ ಅಥವಾ ಕಲ್ಯಾಣದ ವಸ್ತುವೇ ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬತ್ತೊಂಭತ್ತು ಭಾಗವಿದ್ದರೆ, ಉಳಿದಂತೆ ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಮಹಾಪುರುಷರ ಮಹಾತ್ಮೆಯ ಕಥೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಪುರಾಣಗಳೆಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಳಗನ್ನಡ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಷಟ್ಪದಿಕಾರರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಆಕರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ಷಡಕ್ಷರಿ ಮತ್ತು ತೊರವೆ ನರಹರಿಯಂತಹವರ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಅವರು ಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದವರು. ಎಲ್ಲಾ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಳಗವಿದ್ದೇ ಇರಬೇಕು; ಪರಿಣಯಗಳೂ ಇವೆ, ಆದುದರಿಂದ ಜರಾಸಂಧನ ಕಾಳಗ, ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ, ಭಸ್ಮಾಸುರನ ಕಾಳಗ, ಕನಕಾಂಗಿ ಕಲ್ಯಾಣ, ದ್ರೌಪದಿ ಸ್ವಯಂವರ, ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ—ಇಂಥ ಹೆಸರುಗಳೇ ಅಲ್ಲಿ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಿವೆ. ನೂರಾರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸಂಗ್ರಹವಿನ್ನೂ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕೊಡುವ ಪಟ್ಟಿಯಂತೆಯೇ ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ದೊರೆತಿವೆ.[3] ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾದವರೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವವರೆಂದರೆ;[4] ವಿಷ್ಣು ವಾರಂಬಳ್ಳಿ, ನಗಿರೆಯ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ದೇವಿದಾಸ, ಪಾಂಡೇಶ್ವರ ವೆಂಕಟ, ಧ್ವಜಪುರದ ನಾಗಪ್ಪಯ್ಯ, ಹಳೆಮಕ್ಕಿ ರಾಮ, ಹಟ್ಟಿಯಂಗಡಿ ರಾಮಭಟ್ಟ, ನಿತ್ಯಾನಂದ ಅವಧೂತ, ಅಜಪುರದ ಸುಬ್ಬ, ವೆಂಕಟ, ವೆಂಕಣ್ಣ, ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಭು, ಗೇರುಸೊಪ್ಪೆ ಸಾಂತಪ್ಪಯ್ಯ, ನಂದಳಿಕೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಮುಂತಾದವರು. ಇವರಲ್ಲದೆ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧರೂ, ಅಜ್ಞಾತರೂ ಆದ ನೂರಾರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಆಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು, ಬಡಗತಿಟ್ಟು ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. "ಇರುವ ಭೇದ, ತೆಂಕಣದವರು ತಾಳದ ಬದಲು ಜಾಗಟೆ

ಬಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡಿನ ಮುಕ್ತಾಯಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತುಸು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರಬಹುದು. ಕುಂಬಳೆಯಂತಹ ಕೇರಳದ ಗಡಿನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಥಕ್ಕಳಿ ವೇಷಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣಸುತ್ತಿವೆ. ಹೊರತು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿ, 'ಇದೇ ಒಂದು', 'ಅದೇ ಇನ್ನೊಂದು' ಎನಿಸುವ ಭೇದವಿಲ್ಲ."[9]

ತಾಳಮದ್ದಲೆ

'ತಾಳಮದ್ದಲೆ' ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ. ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಕೂಟಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೂ ಅಂಗಳವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಚಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಕೂಟಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಬಯಲಾಟದ ವೇಷ, ಭೂಷಣ, ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳಾವುವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಹಾಡು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಡುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ತಾಳಮದ್ದಲೆ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನೇನೂ ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿರಬೇಕೆಂದೂ ಇಲ್ಲ. ನೂರು ಜನದವರೆಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರುವುದುಂಟು, ಭಾಗವತನು ತನ್ನ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೊಂದಿಗೆ ಒಂದೆಡೆ ಕುಳಿತರೆ ಅವನ ಎದುರು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಚಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳ ನುಡಿತಕ್ಕೆ ಭಾಗವತ ಹಾಡಿ ಮುಗಿಸಿದೊಡನೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುವರು. ಸಭಾಲಕ್ಷಣ, ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಗಳಾವುವೂ ಇಲ್ಲದೆ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೂ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಶೃಂಗಾರವು ಲಾಸ್ಯ ನೃತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಕವಾದಂತೆ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವೀರ, ಕರುಣ, ಹಾಸ್ಯ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಕರುಣ ರಸವಂತೂ ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೊಂದಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರು ಸಾಧಾರಣ ವಿದ್ಯಾವಂತರೂ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಉತ್ತಮ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ ಪರಿಚಯ ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶೋಭೆಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಮಾತಿನ ಚಪಲಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಭಾಷಣಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿ ಕೇಳುವವರಿಗೆ ತಲೆನೋವು ಬರಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಬಯಲಾಟದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಕುಣಿಯಬೇಕಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಮಾತಾಡಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಹುರುಪು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ

ಇರುತ್ತವೆ. ಅವರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿದ್ದಾಗ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಪೂರ್ಣ ಪರಿಶ್ರಮ ಮತ್ತು ವಿದ್ವತ್ತು ವಿವೇಕಯುತವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ ಅದ್ಭುತ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದರ ತರಬೇತಿ. ಪರಿಮಿತ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಗೋಡೆಯ ಒಳಗಿನ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದುದರಿಂದ ಬಯಲಾಟದ ತರಬೇತಿಯಂತೆ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಪರಿಪಾಠವಲ್ಲಿದೆ.

ಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಒಂದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟವೇ ಮೂಲವೆಂದೂ, ಅಲ್ಲಿನ ಸೂತ್ರಧಾರ ಎಂಬ ಮಾತು ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದೂ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. “ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲ ಇದೇ ದೇಶವೆಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ತೀರಾ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಚೀನಿಯರ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರ ಮಾಯಾ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇಜಿಪ್ತ ಗೋರಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳಿದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ‘ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆ’, ‘ಬೊಂಬೆಯಾಟ’, ಮುಂತಾಗಿ ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿ, ಕನಕದಾಸರಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. 1470, 1521ರ ಕೆಲವು ಶಾಸನಗಳಿಂದ ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.[6]

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶದ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. [7]ಗೊಂಬೆಯಾಟದವರು ಬಳಸುವ ಕಥಾನಕಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಶಿವಮೊಗ್ಗಾ, ಚಿತ್ರದುರ್ಗ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ, ಬಳ್ಳಾರಿ ಮತ್ತು ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವುದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಎತ್ತರವಾದ ಒಂದು ಚಾವಡಿಯೋ ಜಗುಲಿಯೋ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಅದೇ ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ರಂಗಸ್ಥಳವಾದೀತು. ಏಳೆಂಟು ಅಡಿ ಉದ್ದ, ಐದಾರು ಅಡಿ ಅಗಲ, ನಾಲ್ಕೈದು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಇಂಥ ಸ್ಥಳ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದೊರೆಯದಿದ್ದಾಗ ಮರದ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ವೇದಿಕೆ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ತೆರೆಯಿದ್ದು, ಅದು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರ ಕುತ್ತಿಗೆ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿರುತ್ತದೆ. ಪರದೆಯ ಒಂದು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ತನ್ನ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೊಂದಿಗೆ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರು ತಮ್ಮ ಎರಡೂ ಮುಂಗೈಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಲ್ಲುಗಳಿಂದಲೂ ಸೂತ್ರ ಹಿಡಿದು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು

ನಿಯಂತ್ರಿಸುವವರು. ಗೊಂಬೆಗಳು ಹಗುರವಾದ ಜಾತಿಯ ಮರದವಿದ್ದು ಒಂದೂವರೆ ಅಡಿಯಿಂದ ಎರಡೂವರೆ ಅಡಿಯವರೆಗೆ ಎತ್ತರವಿರುತ್ತವೆ. ಕಾಲು, ಕೈ, ತಲೆ, ಮುಂಡಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ದಾರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಬೆರಳು, ತುಟಿಗಳಂಥ ಅಂಗಾಂಗಗಳೂ ಸೂತ್ರಗಳಿಂದ ಚಲಿಸುವಂತೆ ಬೊಂಬೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಹಾಕಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುವರು. ಈ ಅಲಂಕಾರ ಪಾತ್ರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ: ಸ್ತ್ರೀಯರು, ದೇವತೆಗಳು, ರಾಕ್ಷಸರು, ರಾಜರು, ಸೇವಕರು, ವಿದೂಷಕ—ಇತ್ಯಾದಿ. ಸೂತ್ರಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ಕುಣಿಸುವವರು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಮುಂಗಡೆಗೆ ತೂಗಿ ಹಿಡಿದು ಆಡಿಸುವರು. ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳ ಕೈಚಳಕಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಗೊಂಬೆಗಳು ಚಲಿಸುತ್ತವೆ, ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ, ಯುದ್ಧ ಮಾಡುತ್ತವೆ, ಆರತಿ ಬೆಳಗುತ್ತವೆ: ಸುತ್ತಲೂ ಕತ್ತಲು ಆವರಿಸಿದಾಗ ದೀವಟಿಗೆಗಳ ಮಂದ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮಾಯಾಲೋಕವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮೂಕರನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಾ, ಗತ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಗೆಜ್ಜೆಗಳ ಶಬ್ದ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳೇ ಗೊಂಬೆಗಳ ಪರವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವವರು ಮತ್ತು ಹಾಡು ಹೇಳುವವರು. ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳು ಹೇಳುವ ಹಾಡಿಗೂ, ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ನುಡಿಸುವ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಗೊಂಬೆಯ ಚಲನವಲನವು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಮೇಳವಿಸಿದರೆ ತೀರಿತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾರ್ಥಕವಾದಂತೆ.

ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟ

ಬೊಂಬೆಯಾಟದಂತೆ ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟವೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರಿಂದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಚರ್ಮವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಚೂಪಾದ ಮೊಳೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಳಿಕ ಅವುಗಳನ್ನು ತಕ್ಕ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಕತ್ತರಿಸಿ ಬಣ್ಣ ಹಾಕಲಾಗುತ್ತದೆ. ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಗಳು ತೆಳ್ಳಗೆ ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರುಂಡ, ಮುಂಡ, ಕೈಕಾಲುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಜೋಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೊಂಬೆಗಳ ಎತ್ತರ, ಅಗಲಗಳು ಪಾತ್ರವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿದ್ದು ಆರಡಿ ಎತ್ತರದಿಂದ ಎರಡು ಅಡಿಯ ಚಿಕ್ಕ ಗೊಂಬೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಗೊಂಬೆಯ ಎರಡೂ ಕೈಯ ಕುಡಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ದೇಹಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಕೋಲನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ರಾತ್ರಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಪರದೆಯೊಂದರ ಹಿಂದೆ, ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು, ಗೊಂಬೆಯ ಹಿಂದೆ ನೀಲಾಂಜನವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಪೆಟ್ರೋಮೆಕ್ಸ್

ದೀಪವನ್ನೂ ಹಚ್ಚಿ ಇಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಗೊಂಬೆಗಳಿಂದ ಹತ್ತಾರು ಬಗೆಯ ಚಲನ ವಲನಗಳನ್ನು, ಕಾದಾಟ, ಕುಣಿತ, ಮಣಿತಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಪರದೆಗೂ, ದೀಪಕ್ಕೂ, ನಡುವೆ ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡುವ ಪಡಿನೆರಳುಗಳ ಬಣ್ಣ, ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ರಚನೆ, ಜೀವ ತುಂಬಿದಂತೆ ಅವು ನಡೆದಾಡುವ ಸಹಜತೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಾದಿಗಳ ಗುಂಗು ಇವುಗಳಿಂದ ನಿಬ್ಬೆರಗಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಂದಿನ ಆಟದ ಕಥೆಯ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕಕ್ಕೆ ತೇಲಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಬೊಂಬೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಮೂರು ಮೂಲವರ್ಣಗಳಾದ ಕೆಂಪು, ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ತಿಳಿನೀಲಿಯ ಬಣ್ಣಗಳು ದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಆರೇಳು ಬಣ್ಣಗಳಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿ ಆಧುನಿಕ ವರ್ಣ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ."[7]

ಗೊಂಬೆಯಾಟದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಥಾನಕಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟದವು. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನವೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ವೃತ್ತಿಪರ ಕಲೆಗಾರರು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಿಳ್ಳೇಕೇತರ ಇಡೀ ಒಂದು ಕುಟುಂಬದವರು ಅಥವಾ ಬಳಗದವರು ಆಟದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಗಂಡು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಗಂಡಸರೂ, ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೆಂಗಸರೂ, ಬಾಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಕ್ಕಳೂ ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ಕಂಠದಾನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೋಲಾರ, ಚಿತ್ರದುರ್ಗ, ಮಂಡ್ಯ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಕೆಲವು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟದವರು ಇದ್ದರು. ಈಗೀಗ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಂತೆ ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟವೂ ಜನರ ಮನ್ನಣೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತಿದೆ. ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟವಾಡಿಸಿದರೆ ಮಳೆ ಬರುತ್ತದೆಯೆಂಬ, ದನ ಕರುಗಳ ಜಾಡ್ಯ ನಿವಾರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಆಟಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿತ್ತು. ಈ ನಂಬಿಕೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸಡಿಲವಾಗುತ್ತಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಿನೆಮಾ ಮುಂತಾದ ಆಧುನಿಕ ಮನರಂಜನೆಯ ಸಾಧನಗಳೂ ಇಂಥ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಮೂಲೆಗೊತ್ತರಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿವೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಾಟ

ಮೂಡಲಪಾಯ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಅದು ಪೂರ್ವ ದಿಕ್ಕಿನವರ ಬಯಲಾಟ. ಪಶ್ಚಿಮ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವಿದ್ದಂತೆ ಪೂರ್ವ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೂಡಲಪಾಯಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಹೊರಟು ಭಿನ್ನ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಎರಡಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿವೆ. ಮೂಡಲಪಾಯಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡಾಟವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ದೊಡ್ಡಾಟವೆಂಬ ಹೆಸರು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ,

ಅಂದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಹೊಸಮಾದರಿಯ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಾಗ, ಮೂಲದ ಬಯಲಾಟ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ದೊಡ್ಡಾಟವೆಂದು ಕರೆದಿರಬಹುದು.[8] ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ತೀರಾ ಪ್ರಾಚೀನ ಅವಶೇಷಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಉಳಿದಿದ್ದು, ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿದೆ. ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣಿಸಿದರೂ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಎರಡೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು ಬಹುಪಾಲು ಭಾಗವತ ಪರಂಪರೆಯ ವೈಷ್ಣವ ಕಥೆಗಳಾದರೆ, ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಈ ನಿಷ್ಠೆಯಿಲ್ಲ. ಶಿವಪರವಾದ ಕಥೆಗಳು, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಷ್ಣು ಶಿವರಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಭಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ—ಗಣ ಸ್ತುತಿ, ವರ್ಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಭಿಜಾತಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಿದ್ದರೆ ದೊಡ್ಡಾಟ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಕುಣಿತ, ವೇಷ ಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಮುಖ ವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ನಾಜೂಕಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಣಿತವಂತೂ ರೌದ್ರವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಂತಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಬಾಗು ಬಳುಕುಗಳು, ಲಾಸ್ಯಗಳು ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಿದ್ದಂತೆ ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಕತೆಗಾರ ಭಾಗವತನ ಕೆಲಸವನ್ನೇ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಹನುಮನಾಯಕ ಇಲ್ಲಿ ಸಾರಥಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತಾಳ, ಮದ್ದಳೆ ಮಾತ್ರ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಚಂಡೆ ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಕತೆಗಾರನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರು ಮೂವರು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಿರುತ್ತಾರೆ.

ಜಾಂಗುಟೆಯಾಟ ಎಂಬ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಹಿಂದೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದಿತಂತೆ.[9] ತಾಳದ ಆಟಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವುಗಳಾದ ಈ ಬಯಲಾಟಗಳ ವಸ್ತು , ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಶಕ್ತಿಪೂಜೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತಿದ್ದುವಂತೆ. ಆರ್ಭಟ, ಹಾರಾಟಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಭೀಕರವಾದ ವಾತಾವರಣ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಆಟಗಳು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದುವಂತೆ. ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಉನ್ಮತ್ತರಾಗಿ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ಉಗ್ರಕೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ತೊಡಗಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಉಂಟು. ಹೀಗೆ ಮೈದುಂಬಲು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ತೆಂಗಿನಕಾಯಿ, ಕುಂಬಳಕಾಯಿಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಆಚೀಚೆ ಬೀಸಾಡಿ ಅರ್ಪಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಕ್ಕಸಾಲಿಗರು ಕುಂಬಾರರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಆಟಗಳು ಈಗ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಲೋಹ ವಾದ್ಯಗಳಿಗಿರುವ ಮಹತ್ವ, ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರೌದ್ರ ಗುಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಜಾಂಗುಟೆಯಾಟದ ಸ್ಥೂಲ ಕಲ್ಪನೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. "ರೌದ್ರತೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ದೊಡ್ಡಾಟವೇ ಇಲ್ಲ— ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿ. ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಕರುಣ, ರೌದ್ರ, ಭಯಾನಕ, ಹಾಸ್ಯ

ಮುಂತಾದ ರಸಗಳು ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಹರಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಶೃಂಗಾರ, ಭಕ್ತಿಗೆ ಅದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಸಾಧನವಲ್ಲ. ಆ ಕೊರತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಲು ಸಣ್ಣಾಟ ಹುಟ್ಟಿರಬೇಕೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.”[10]

ದೊಡ್ಡಾಟದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಾರಥಿಗೆ ಹೊರತು ಉಳಿದವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ‘ಮಾತೆ’ಯಂತೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ದುರುಪಯೋಗಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಸೂಚನೆ ಹಿಡಿದು ಸಂಭಾಷಣೆಯೆಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳದೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಪೂರ್ವನಿಯೋಜಿತವಿದ್ದು ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅವಿದ್ಯಾವಂತರೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟು ಉರು ಹಚ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿರಬಹುದು. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯವಾಗುವಂತೆ ಆಡಂಬರದ ಪ್ರಾಸಬದ್ಧ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಿರಬಹುದು. ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸಾರಥಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. “ದೊರೆಯೆ ಚಿಟ್ಟಾನೆ ಮರಿಯೇ”, “ದೊರೆಯೇ ಗುಡ್ಡದೊಳಗಿನ ನರಿಯೇ”, ಎಂದು ಆತ ರಾಜನನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುವುದು, “ಹೇ ತಾಯಿ ಹಣ್ಣು ಮೆಣಸಿನಕಾಯಿ”, “ಹೇ ತಾಯಿ ಕೋಳಕಟೆಂಗಿನ ಕಾಯಿ” ಎಂದು ದೇವತೆಯರನ್ನು ಕರೆಯುವುದು ಗಾಂಭೀರ್ಯಚ್ಯುತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದರೂ ಈ ಬಗೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಾರಥಿಗುಂಟು. ಯಕ್ಷಗಾನ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತುವಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಗಂಭೀರ, ಅದ್ಭುತ, ರಮ್ಯ—ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯವು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದರಿಂದಲೋ, ಹನುಮನಾಯಕ, ಕೋಡಂಗಿ, ಸಾರಥಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನೀಡುವ ಮನರಂಜನೆಯೇನಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಲಂಬಿಸುವುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು; ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲೇ ಒಬ್ಬನ ಖಾಸಗಿ ಜೀವನವನ್ನು ಮಗುಮ್ಮಾಗಿ ಗೇಲಿ ಮಾಡಬಹುದು. ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿಸಿ ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಬಹುದು, ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಹೊಸ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ದೊಡ್ಡಾಟದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕುಡುತಿಣಿಯ ಭೀಮೇಶನ ಸ್ತುತಿಯಿದೆ. ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕುಡುತಿಣಿಯ ಭೀಮೇಶನೇ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತರಿಗೆ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿಗಳೂ ಹಂಪೆ, ಕಂಪಲಿ,

ಜುಮಲತಣೆ ಮುಂತಾದ ಊರಿಗೆ ಸೇರಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನೋಡಿದರೆ ಹಂಪೆಯ ಸುತ್ತಣ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ದೊಡ್ಡಾಟವು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದುವಂತೆ. ಅವೆಲ್ಲವುಗಳ ಸಂಗ್ರಹಣೆ, ಸಮಗ್ರವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸುಮಾರು ಮುವ್ವತ್ತಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿದ ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[11]

ಸಣ್ಣಾಟ

ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿಬೆಳೆದ ಪ್ರದೇಶವೆಂದರೆ ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆ, ಬಿಜಾಪುರ, ಧಾರವಾಡ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ, ರಾಯಚೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಸಣ್ಣಾಟದ ರಂಗಸ್ಥಳ, ವಸ್ತು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು ಸೀಮಿತ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕಥಾವಸ್ತು ಯಾವುದಿದ್ದರೂ ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಸಮಸ್ಯೆ, ಪ್ರೇಮ ಕಾಮದ ಲವಲಿಗೆ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ವಸ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ. ದೊಡ್ಡಾಟವು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದ ವಸ್ತುಗಳಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಇಪ್ಪತ್ತನವರೆಗೂ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಜನಮನದ ಮೇಲೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಈ ಪರಂಪರೆ ಎರಡು ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಒಂದು ಶಿವಶರಣರ ಶೈವಪಂಥ; ಮತ್ತೊಂದು ವೈಷ್ಣವದಾಸರ ದಾಸಪಂಥ. ಭರತ ಖಂಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನವೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರವರ್ತಕರೆಲ್ಲಾ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡಿಗರು. ತಾವು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅಲೌಕಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದು ಬಾಳಿದರು. ಅವರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಉಪದೇಶಗಳು ಕನ್ನಡದ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡಿದೆ. 'ಚೌಡಯ್ಯನ ಪಂತಿಯ ಹಾಡು' ಎಂಬ ಒಂದು ಜನಪದ ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಶಿವಶರಣರೂ, ವೈಷ್ಣವ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗಿಗಳೂ ಆಟದ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದೆಂಬಂತೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ತಿರುಗುತ್ತಾ ವೇಷ ಹಾಕಿ ತಮ್ಮ ದೈವದ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕವಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.[12] ಶೈವ, ವೈಷ್ಣವ ಮತ ಪ್ರಚಾರದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು

ಮುಟ್ಟಿದುದೆಂಬುದಂತೂ ಸತ್ಯ. ವಸ್ತುವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಶರಣರಾಟ—ದಾಸರಾಟ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗವು ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ವಸ್ತು ರಚನೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದಂತೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅವರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿತು.

ಸಣ್ಣಾಟದ ರಂಗಸ್ಥಳವು ಚಿಕ್ಕದು. ಹದಿನಾರು ಮೊಳ ಉದ್ದ, ಹನ್ನೆರಡು ಮೊಳ ಅಗಲ, ನಾಲ್ಕು ಮೊಳ ಎತ್ತರದ ಅಟ್ಟವೂ ಅದರ ಮುಂದೆಯೇ ಒಂದು ಮರಿಯಟ್ಟವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕು ಮೂಲೆಗೆ ನಾಲ್ಕು ಕಂಭಗಳನ್ನು ನೆಟ್ಟು ಮೂರು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುಡಾರವ್ನೋ ಚಾಪೆಯೋ ಹಾಕಿ ಮುಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಮೇಲ್ಭಾಗವನ್ನೂ ಮುಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಮುಂಭಾಗ ಮಾತ್ರ ತೆರೆದಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆದುರಾಗಿಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ. ಅಟ್ಟದ ನಾಲ್ಕು ಬದಿಗೆ ತೆಂಗಿನ ಗರಿಗಳು, ಬಾಳೆಕಂಬಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಸಣ್ಣಾಟದ ವೇಷಭೂಷಣ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳು ತೀರಾ ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಸಾಧಾರಣ ಉಡುಪುಗಳಾದರೂ ಸಾಕು. ದೇವ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇ ಸಾಕು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಿಗೆ ದಿನ ನಿತ್ಯ ಧರಿಸುವ ಉಡುಪುಗಳೇ ಸಾಕಾಗುತ್ತವೆ. ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಧಿಯೂ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಚಿಕ್ಕದಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಬದಲು ಚಿಕ್ಕ ಪೀಠಿಕಾ ಭಾಗವಿರುತ್ತದೆ. ಗಣಸ್ತುತಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟವಾದರೆ ಶಿವಪಾರ್ವತಿಯರೂ, ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟವಾದರೆ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಗಣಸ್ತುತಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಮುಂದೆ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುನೀಲಕಂಠ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಉಡುತಡಿ ಮಹಾದೇವಿ ಮೊದಲಾದವು ಮತ್ತು ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ರಾಧಾನಾಟ, ಭಕ್ತ ಕನಕದಾಸ, ಕಬೀರದಾಸ ಮೊದಲಾದವು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ನಬಿಯಾಟ, ಹೊನ್ನಕೇರಿ ಪಾರಿಜಾತ, ಶಿವ ಪಾರಿಜಾತ, ಅಪರಾಳ ಪಾರಿಜಾತ, ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ, ಸೋಮಶೇಖರ ಚಿತ್ರಸೇನ, ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ, ಕಬೀರ ದಾಸ, ಸತ್ಯಶೀಲ—ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಉಳಿದ ಕೆಲವು ಸಣ್ಣಾಟಗಳು.

ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ದಾಸರಾಟ

ದಾಸರಾಟವನ್ನಾಡುವವರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದವರಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕವಾಡುವುದನ್ನು ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವವರು. ದಾಸರು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಈ ವೃತ್ತಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಜಾತ್ರೆ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ದಾಸರಾಟಗಳನ್ನು ಹಣ ಕೊಟ್ಟು ಆಡಿಸುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ. ನಾಟಕ

ಹಾಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಉದ್ಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ದಾಸರು ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆಯವರೆಗೆ ಅಲೆಮಾರಿಗಳು. ದಾಸರಾಟದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಗಂಡುಹೆಣ್ಣುಗಳಿಬ್ಬರೂ ಇರುವುದು. ನಾಟಕದ ಗಂಡು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗಂಡು ದಾಸರೂ, ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೆಂಗಸರೂ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ದಾಸರಾಟದಲ್ಲಿ ಗೊಡ್ಡಿ ಭೀಮಣ್ಣ ಕಥಾನಾಯಕ, ಚಿಮಣಾ ನಾಯಕಿ, ಜವಾರಿ ವಿದೂಷಕ.

ಗಣೇಶನ ಸ್ತುತಿಯಾದ ಬಳಿಕ ಗೊಡ್ಡಿ ಭೀಮಣ್ಣನಿಂದ ಕೆಲವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾತುಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ, ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರು ಯುವತಿಯರ ವಿಲಾಸಮಯ ನೃತ್ಯವಾದ ಮೇಲೆ ನಾಯಕಿ ಚಿಮಣಾ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆ ಹಾಲುಮಾರುವ ಗೊಲ್ಲತಿ. ಕೃಷ್ಣನು ಬಂದು ಅವಳನ್ನು ತರುಬಿ ಸುಂಕ ಕೇಳಲು ಅವಳು ತನ್ನನ್ನು ಸುಂಕಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಡಬಾರದಾಗಿ ದೈನ್ಯದಿಂದ ಬೇಡುವಳು. ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮಾತುಕತೆ ಶೃಂಗಾರದ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ರಂಜನೀಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಚಿಮಣಾಳ ನೃತ್ಯ, ಹಾಡು ವಿಲಾಸಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಗೊಡ್ಡಿ ಭೀಮಣ್ಣನ ಅಶ್ಲೀಲ ವರ್ಣನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕುರಿತು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರಮಯವಾಗಿ ಆಕೆಯ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಚೆಲುವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವನು. ಚಿಮಣಾಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಅವಳ ಅನುರಾಗಕ್ಕಾಗಿ ಯಾಚಿಸುವನು. ಆದರೆ ಚಿಮಣಾಳು ಅವನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಇಡೀ ಗಂಡಸರೇ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅನರ್ಹರೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಗಂಡು ಹೆಚ್ಚು-ಹೆಣ್ಣು ಹೆಚ್ಚು ಎಂಬ ವಾದ ವಿವಾದ, ಚರ್ಚೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಸವಾಲು, ಪ್ರತಿ ಸವಾಲು ಪದಗಳು, ಲಾವಣಿ, ಕಲ್ಗಿತುರಾ, ಎಲ್ಲವೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿ ಆರೇಳು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲದೆ ಗೊಡ್ಡಿ ಭೀಮಣ್ಣ ಮತ್ತು ಚಿಮಣಾರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಅಶ್ಲೀಲ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಿ ವಿವರಿಸುವ ವಿದೂಷಕ ಜವಾರಿಯ ಹಾಸ್ಯ ಅಡೆತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ದಾಸರಾಟದಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯ ಗಡಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದೂ ಇಂಥ ಲಘುವಾದ ಮನರಂಜನೆಯೇ ಆಗಿದ್ದು ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನಲ್ಲಿ ದಾಸರಾಟಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ವಾದ ವಿವಾದದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿಯುವುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕವನ್ನಾಡುವ ದಾಸರನ್ನು 'ದೊಂಬಿದಾಸ'ರೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಆಟ 'ದೊಂಬಿ ದಾಸರಾಟ'ವೆಂದೂ ಹಲವೆಡೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. 'ದಾಸರಾಟ, ಆಟವಲ್ಲ, ದೋಸೆ ಊಟ, ಊಟವಲ್ಲ' ಎಂಬ ಗಾದೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ದಾಸರಾಟಕ್ಕೆ "ರಾಧಾನಾಟ" ವೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರಿದೆ. ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ 'ತಮಾಷ' ಎಂಬ ಹೊಸ ನಮೂನೆಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಹುಟ್ಟಿ ಇಂದಿಗೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ

ರಾಧಾನಾಟವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ' ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಕುಣಿತ, ಮಾತಿನ ವೈಖರಿಯಲ್ಲಿ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ತುಂಬಾ ಅಂತರವಿದೆ. 'ರಾಧಾನಾಟ'ದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ 'ಕಲ್ಗಿತುರಾ'ದ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. 'ರಾಧಾನಾಟ'ಕ್ಕಿಂತ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ' ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾದ ರೀತಿಯ ಸಣ್ಣಾಟ. ಇದನ್ನು ಮೊದಲು ಪರಿವರ್ತಿಸಿದವನು ಕುಲಗೋಡು ತಮ್ಮಣ್ಣನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿದ್ದರೂ ಕುಲಗೋಡು ತಮ್ಮಣ್ಣನ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟವಿದೆ. ಅದು ಜನಪ್ರಿಯವಾದಷ್ಟು ಮತ್ತಾವ ಬಯಲಾಟವೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿಲ್ಲ, ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪಾರಿಜಾತ ಆಟವಾಗದೆ ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳು ಮುಗಿಯುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ."[13]

ಗಣ ಸ್ತುತಿಯಾದ ಮೇಲೆ ದಾಸರಾಟದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಲು ಮಾರುವ ಗೊಲ್ಲತಿಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೋಪಾಲ—ಗೊಲ್ಲತಿಯರ ಶೃಂಗಾರ ಭರಿತ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ಮಧುರವಾದ ಹಾಡುಗಳು—ಇದಿಷ್ಟು ಪೂರ್ವರಂಗ. ಬಳಿಕ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯಾದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ನಿರೂಪಣೆ. ಕಲಹಪ್ರಿಯ ನಾರದನು ದೇವಲೋಕದಿಂದ ತಂದ ಪಾರಿಜಾತ ಪುಷ್ಪವನ್ನು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಕೊಡುವುದು, ಕೃಷ್ಣನು ಪಟ್ಟ ಮಹಿಷಿ ರುಕ್ಮಿಣಿಗೆ ಅದನ್ನು ಕೊಡುವುದು. ಮುಂದೆ ನಾರದನು ಸತ್ಯಭಾಮೆಗೆ ಚಾಡಿ ಹೇಳಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಇಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಸುವುದು—ಮುಂತಾದ ಕಥೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ'ವು ಭಾಗವತ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಸುಂದರ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿದ್ದು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಅದ್ದೂರಿಯಿಂದ ಮೆರೆದಿದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳು ರಸಭರಿತವಾಗಿದ್ದು, ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳು ನರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾಗವತನಾದ 'ದೂತ', ಪಾರಿಜಾತ ಪ್ರಸಂಗದ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ. ತಾಳ ಹಿಡಿದು ಹಾಡುತ್ತಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಅವರ ಆಪ್ತಾಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆ ಅಪಾರ್ಥ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸುತ್ತಾನೆ—ಹೀಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ದೂತೆಯ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಯಿರುವುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪಾತ್ರಗಳು ಸರಳವಾದ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳಿಂದಲೇ ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಒಂದು ಸೌಲಭ್ಯ.

ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಾದರೂ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೇ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಲೋಕ ಪ್ರಿಯವಾದ ಹಾಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರಗಳು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದ್ದು, ಭಕ್ತಿಯ ಉದ್ದೇಶವೂ ಹೊಂದಿ ಕೊಂಡಂತಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ

ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹೊಂದಿ ಹಲವು ಪಾರಿಜಾತಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ವೆಂಕಟೇಶ ಪಾರಿಜಾತ, ಶಿವ ಪಾರಿಜಾತ, ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾರಿಜಾತ, ಚೌಗಲೆ ರಂಗ ಪಾರಿಜಾತ, ವೀರಭದ್ರ ಪಾರಿಜಾತ ಮುಂತಾದವು ಮೂಲ ಪಾರಿಜಾತವನ್ನು ಮೀರಿಸಲಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತದಾಟಗಳ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು.

ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು

ಶೈವ ಪರವಾದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಶರಣರಾಟವೆಂದೂ, ನಾವಲಗಿಯ ಆಟವೆಂದೂ, ದಪ್ಪಿನಾಟವೆಂದೂ, ಎರಡು ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಿತ್ತೂರು ಪ್ರದೇಶದ ಕಾದರಳ್ಳಿಯ ನೀಲಕಂಠಪ್ಪ ಪತ್ತಾರನೇ ಮೊದಲ ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಬರೆದವನು.[14] ಶರಣರಾಟದಲ್ಲಿ ತಿರುನೀಲಕಂಠ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಮಹಾದೇವಿಯಕ್ಕ ಮೊದಲಾದವು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಹೊಂದಿವೆ. ದಾಸರಾಟಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನೀತಿ ಪ್ರಧಾನ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ವಾದ ವಿವಾದವಿದೆಯಾದರೂ ಸಂಯಮದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ.

ಶರಣರಾಟದ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂವರಿರುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತನಿಗೆ ಕತೆಗಾರನೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. "ಶರಣರಾಟದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಅಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ತಾಳ ಗತಿಯನ್ನೂ, ರಾಗ ಲಹರಿಯನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಜನೆ ಪದ ಮತ್ತು ಲಾವಣಿ ಹಾಡುಗಳ ಮಧ್ಯಂತರ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಈ ಹಾಡುಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ದಪ್ಪಿನ ಓಟದೊಡನೆ ಹಾಡು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದರಿಂದ ತ್ವರಿತಗತಿ ತಾಳಕ್ಕೆ ಉಂಟಾಗುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶರಣರಾಟದ ಹಾಡು ಕೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಹಿತ, ಕೇಳಿದಷ್ಟೂ ಸುಖ".[15]

ಸಣ್ಣಾಟದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದ 'ರಾಜಾನಾಟ'ಗಳು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಕತೆಯ ಆಟಗಳು. ಸತ್ಯಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ವಿಕ್ರಮರಾಜ, ಕುಮಾರರಾಮ, ಮುಂತಾದವು ರಾಜಾನಾಟಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಆಟದ ಥಾಟಿಪಾಟಿ, ಮಾತಿನ ಒಲವು, ಕುಣಿತ ಇವುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ರಾಜಾನಾಟ'ಗಳು ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳೇ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ.[16]

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು

ಸಣ್ಣಾಟದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ, ಸತ್ಯಶೀಲ, ರೂಪಾಸಿಂಗ ಮುಂತಾದವು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ

ಸೇರುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಗಳೂ ಈಗೀಗ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. 'ಇಂದಿರಾ ವಿಜಯ'ದಂಥ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ವರದಿ ಮಾಡಿವೆಯಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾಧ್ಯಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ವಸ್ತು, ರಂಗಪರಿಕರ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೆಲ್ಲ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದೂ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೇ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಪಡೆಯುವುದು ತೀರಾ ಸಹಜ ಪರಿವರ್ತನೆ ಆಗಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಪ್ರೇಮ ಕಾಮಗಳು, ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧವೇ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿರುವುದು; ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟವಾದ—'ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ', ಪ್ರಣಯ ಸಮಸ್ಯೆಯ ತೀವ್ರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಹೇಗೆ ಮಾನವನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸ್ನೇಹ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು, ಯಾವುದೇ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. ಗಂಗಿ ಮತ್ತು ಸಂಗ್ಯಾನ ಪ್ರಣಯ ದುರಂತ ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಮುಖವಾದರೆ ಸಂಗ್ಯಾ ಮತ್ತು ಬಾಳ್ಯಾನ ಸ್ನೇಹ ದುರಂತ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ. ಕೊಲೆಗಡುಕರು ಎದುರು ನಿಂತಾಗ, ಸಾವಿನ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾ ಅಂಗಲಾಚುವುದು, ಅದನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ನಿರ್ದಯರಾಗಿ ಅವರು ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದು, ಬಳಿಕ ತಾವೇ ಸರಕಾರಕ್ಕೆ ಶರಣಾಗುವುದು ಮುಂತಾದ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಾರಣವಾಗಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗುತ್ತವೆ; ವಿಧಿಯ ಕ್ರೂರ ನಿಯತಿಯನ್ನು ನಂಬುವ ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳಂತಿವೆ, ಇಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರರಚನೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳೆಲ್ಲ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆಯಾದರೂ, 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ'ದಂತೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ರೀತಿ ನೀತಿಗಳಿಗೇ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. 'ರೂಪಸಿಂಗನ ಆಟ' ಅಥವಾ 'ಮುಕ್ಕುಂದ—ಗೋವಿಂದ ಕಥೆ'ಯಲ್ಲಿ ದೇವರು ಯೋಗಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸತ್ತವರನ್ನು ಬದುಕಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ದುಷ್ಟಶಿಕ್ಷೆ ; ಶಿಷ್ಟರಕ್ಷೆ' ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆಯಾದರೂ 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ'ದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿಯಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅತಿಮಾನುಷವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಮಾನವನ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಮರುಕ, ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿಧಿಯ ಕೈವಾಡ ಮತ್ತು ಅಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಣಯವೂ

ಉದಾರವಾದ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವುದು ಮುಂತಾದ ಗುಣಗಳಿಂದಾಗಿ 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ' ಅಲ್ಲಯೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಧುನಿಕವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಆರಾಧನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕುಣಿತಗಳು ಇದ್ದುವೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಇಂತಹ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲದೆ ಬಹುರೂಪಿಗಳು, ವೇಷಗಾರರು, ಜಾತಿಗಾರರು ಮುಂತಾದ ವೃತ್ತಿ ನಟರೂ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಬೊಂಬೆಯಾಟವಂತೂ ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕಲೆ; ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಿಂದಿನದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. 'ಕಲ್ಗತುರಾ'ದಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಗೊಂಬೆಗಳು, ಮನುಷ್ಯರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸಾಕು ಪ್ರಾಣಿಗಳದೇ ಆದ ಬಗೆಯ ಆಟದ ಪರಂಪರೆಯೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಕೋಲೆಬಸವನ ಆಟ, ಮಂಗನ ಆಟ, ಹಾವಾಡಿಗರ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಾಳಿದ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದ ಪರಂಪರೆಯು ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತಗಳ ಪ್ರಭಾವ, ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆ, ಶೈವ-ವೈಷ್ಣವ ಮುಂತಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ತಿಕ್ಕಾಟ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ—ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ; ಬಯಲಾಟಗಳು ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ, ಸಮೃದ್ಧ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯೋ, ಉತ್ಸವವೋ ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಂತೋಷದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಆಚರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ—ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸುಗ್ಗಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬೇಸಿಗೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೂ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳಂತೆ ನಿಯತವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯವೂ ಒಂದು ತಂಡದ ನಟರು ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುವುದು ಮತ್ತು ಪ್ರವೇಶ ಧನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೋಡುವುದು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇರಲೇ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳನ್ನು ಉದ್ಯಮದಂತೆ ಬಂಡವಾಳ ಹಾಕಿ ಸಂಘಟಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಯೋಜನೆಗಾರಿಕೆಯೂ ಹಿಂದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ನಿರ್ವಾಹಕನಾಗಿದ್ದ ಭಾಗವತನ ಯೋಜನೆಗಾರಿಕೆಯೇನಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಕಲಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಆಡಿಸುವುದು. ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಅವನು ಬೇರೆ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಿದ್ದ, ಅಥವಾ ಜನತೆಯೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ನಟರಂತೂ ಹವ್ಯಾಸವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಆಡುವುದನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಮುಂದೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಈ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಉದಯಿಸಿತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ರೂಪಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಅವುಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮೇಳೈಸಿ, ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾದವು. ಆದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳೇ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕಿದ್ದ

ಕಾರಣ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದುದಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಜಾಣ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಣ ಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಅವರು ತೆತ್ತ ದರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಡುವ ಕಲಾವಿದರು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು.

ವೃತ್ತಿ ನಟರ ಉಲ್ಲೇಖ ಮತ್ತು ಅವರ ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ದತ್ತಿ ಬಿಟ್ಟ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾಸನಗಳಿವೆ. ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ 'ಬಹುರೂಪಿ' ಯಂತಹ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದರೆಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಇವರೆಲ್ಲ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ನಟರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವರು 'ನಾಟ್ಯ' ಕಲಾವಿದರೇ ಹೊರತು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ನಟರ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ಒಟ್ಟು ಸಮಾಜದವರೇ ದತ್ತಿ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಥವಾ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ರಾಜ ಅದರ ಹೊಣೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ. 'ಬಹುರೂಪಿ'ಯೆಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯೂ ಶುದ್ಧ ನಾಟಕವೆಂದು ಭಾವಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಅಲೆಮಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಇವರು ಇಂದಿನ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಂತೆ ಸಂಘಟಿತರಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಅದರ ಬಲದ ಮೇಲೆ ಅನ್ನ ಸಂಪಾದಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯ 'ದಶಾವತಾರದ ಮಂಡಲಿ', ಸಂಘಟಿತವಾಗಿ ನಾಟಕ ವಾಡುತ್ತಿತ್ತಾದರೂ, ಕೇವಲ ಅರಮನೆಯ ನಟರಿಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಈ ಮಂಡಲಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ.

ಹಲವಾರು ನಟ ನಟಿಯರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮಂಡಲಿಯೊಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ದುಡಿದು ಹಣ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಮಾದರಿ ಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಕಲ್ಕತ್ತಾ, ಮುಂಬೈ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ರಮೇಣ ಭಾರತದ ಇತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. "ಇಂಗ್ಲಿಷರು ಇಡಿಯ ದೇಶವನ್ನು ಏಕ ಸೂತ್ರತೆಯಿಂದ ಆಳುತ್ತಿದ್ದರಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇಡಿಯ ದೇಶದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿತು. ದೇಶದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದುವರೆಗೆ ನಡೆದು ಬರುವ ನಾಟಕದ ಮೂಲವು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪ್ರಭಾವದ ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ಇಡಿಯ ದೇಶದ ಮೇಲೆ ಒಂದೇ ತರದ್ದಾಯಿತು"[1] ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ದೊಡ್ಡ ಶ್ರೀಮಂತರು, ಜಮೀನ್ದಾರರು ಮತ್ತು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರುಗಳೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಶ್ರಯದಾತರಾಗಿದ್ದವರು. ಮುಂದೆ ಮೇಲು ವರ್ಗದವರ ಹಿಡಿತದಿಂದಲೂ ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಂಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ನಗರ ಹಾಗೂ ಪಟ್ಟಣವಾಸಿಗಳಾದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ನಗರ ಹಾಗೂ ಪಟ್ಟಣಗಳ ಸಮೀಪವಿದ್ದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆಯನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ತನಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಭಾರತೀಯ ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಿತು.

ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಡಳಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಭಾರತದ ಪ್ರದೇಶವೆಂದರೆ ಬಂಗಾಳ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಕಲ್ಕತ್ತಾ ನಗರವು ಭಾರತದ ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲಿನಂತೆ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಭಾರತದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ನಗರವಾದ ಕಲ್ಕತೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಂಗಾಲಿ ಶ್ರೀಮಂತರು, ಜಮೀನ್ದಾರರು, ಠಾಕೂರರು ಮತ್ತು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ವ್ಯಾಮೋಹ ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಮಲಿನಂತೆ ಆವರಿಸಿತು. ಕಲ್ಕತ್ತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಕೇಂದ್ರವೆಂದರೆ, ಮುಂಬೈ ನಗರ. ಈ ಎರಡು ನಗರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಭುಗಳು ಆಡಳಿತ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯಗೊಳಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಸರ್ಕಾರಿ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆದ ಜನರೆಲ್ಲ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶ ಪ್ರಾಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತದ ಮೇಲು ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಗರಿಕತೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಇಂಗ್ಲಿಷರೂ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಭಾರತೀಯರ ಹಿತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಮುಂದುವರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದರು. ಈ ದೇಶದ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಹೀಗಳೆದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸುವ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಮನ್ನಣೆ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲಿಷರ ಆಗಮನದೊಂದಿಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿದ ನೌಕರ ಶಾಹಿ ವರ್ಗವು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಯೂರೋಪಿನ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹುದು. ಯಂತ್ರ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಈ ವರ್ಗದ ಜನರೇ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಆಡಳಿತ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದವರು. ಹಣದ ಚಲಾವಣೆ ತೀವ್ರಗೊಂಡು ಆರ್ಥಿಕ ವಹಿವಾಟಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪ ಬಂದದ್ದು ಈ ವರ್ಗದವರಿಂದ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹು ಬೇಗ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ ದೇಶಿಯ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ಆಶೋತ್ತರಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದ ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಅವರು ಒಳಗಾದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿತ್ತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆರಡೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದು ಜನತೆಯ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರೈಸುತ್ತಿದ್ದವು. ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ನಟರು, ರಾಜ ಪರಿವಾರದವರ ಸಲುವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರೆ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸದೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಂಪೆನಿಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿತು. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಲವು ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಹೊಸ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕೆಲವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು; ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮುಂತಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಕಾರರ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಎಡೆ ದೊರೆಯಿತು. ಬಂಗಾಳವು ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಂಪೆನಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಯಿತೆಂದರೆ, ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಟಿಯರಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದರು. ಬಂಗಾಳದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಮೈಕೇಲ್ ಮಧುಸೂದನದತ್ತ, ಗಿರೀಶಚಂದ್ರ ಘೋಷ್ ಮತ್ತು ರವೀಂದ್ರನಾಥ್ ಠಾಕೂರ್. ಈ ನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂದೆ ದೃಢವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉದಯವಾದ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಬಂಗಾಳದಂತೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಅಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿತ್ತಾದರೂ, ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಹೊಂದಿತು. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಆಗ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿನ್ನೂ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ಕರ್ಷ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಸಾಂಗ್ಲಿಯ ಮಹಾರಾಜರು ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟವೊಂದನ್ನು ನೋಡಿ, ಅದರ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಟ್ಟರಂತೆ. ಸಾಂಗ್ಲಿಯ ಆಸ್ಥಾನ ಕೀರ್ತನಕಾರರಾಗಿದ್ದ ವಿಷ್ಣುದಾಸಭಾವೆಯವರು ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತು ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ, ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದರೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಹಲವಾರು ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ತಲೆ ಎತ್ತಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಉದ್ದಗಲಕ್ಕೂ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದವು. ಆಗ ಮುಂಬೈ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿದ್ದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ

ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಕಂಪನಿಗಳು ಆಗಮಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಮೂಲೆ ಸೇರಿದವು. ಕನ್ನಡ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯುದಯ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾರಿದ್ರ್ಯವನ್ನು ಮೂದಲಿಸುವಂತಿದ್ದು, ಕನ್ನಡದ ಹಿತಚಿಂತಕರಿಗೆ ಕಳವಳವುಂಟಾಯಿತು. "ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕಮಯಂ ತಾನಾಯ್ತು ಕರ್ನಾಟಕಂ" ಎಂದು ಶಾಂತ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ದುಃಖ ತೋಡಿಕೊಂಡರು.

ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ಕರ್ಷ ಸ್ಥಿತಿ ಮುಂಬೈನ ಪಾರ್ಸಿ ಜನಾಂಗದ ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕಿತು. ಸ್ವಭಾವತಃ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪಾರ್ಸಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಲಾಭದಾಸೆಯಿಂದಲೇ. ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅವರಿಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಮತ್ತು ಗುಜರಾತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪಾರ್ಸಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡು ಮೆರೆಯಿತು.

ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಪಾರ್ಸಿಗಳ ಧಾಳಿಗೆ ತುತ್ತಾಗಲು ಬಹಳ ಕಾಲ ಹಿಡಿಯಲಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿದ ಅವರ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಉತ್ಸಾಹಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ದೊರೆಯಿತು. ಪಾರ್ಸಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಕೆಲವು ಮಂದಿ ಕನ್ನಡಿಗರು ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಇಂದ್ರಸಭಾ', 'ಗುಲೇಬಕಾವಲಿ'ಯಂಥ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಭಿನಯಿಸಲು ತೊಡಗಿದರಂತೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಜನಜೀವನದ ಮೇಲೆ ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತಗಳ, ಅದರಲ್ಲೂ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಅಂದು ಗಾಬರಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿತ್ತು. "ಸಾಂಗ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳ ಮೋಹಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿ ನಮ್ಮ ಜನತೆ ಬಹು ಬೇಗನೆ ಮಾರುಹೋದರು. ಕನ್ನಡಿಗರ ಸಿರಿ ಸಂಪತ್ತು ಸೂರೆ ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಜನರ ಮನದಲ್ಲಿ, ನಾಲಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಹಿಂದೀ ಭಾಷೆಗಳ ಹಾಡುಗಳೂ ಮಟ್ಟುಗಳೂ ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ನಲಿಯತೊಡಗಿದವು. ನಿತ್ಯ ಜೀವನದ ವಸ್ತ್ರ ಭೂಷಣಗಳೂ ಮಾರ್ಪಟ್ಟವು. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸೀಮೆಯ ಮೇಲೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಧಾಳಿಯೊಂದನ್ನು ನಡೆಸಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು."[2]

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಉತ್ಕರ್ಷದಿಂದಾಗಿ ಸಿಡಿದೆದ್ದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನತೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಇದರ ಮುಂದಾಳುವಾಗಿ ನಿಂತರು. ಗದುಗಿನ ಶ್ರೀಮಂತ ಉಮಚಗಿ ಲಚ್ಚಪ್ಪ ನಾಯಕ ಎನ್ನುವವರು ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ

‘ಗದುಗಿನ ಶ್ರೀ ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಾಸಾದಿತ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ’ಯನ್ನು ಹಲವು ಯುವಕರ ನೆರವಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಕ್ರಿ.ಶ. 1872ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದು, ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು. ‘ಉಷಾಹರಣ’ ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ‘ಉಷಾಹರಣ’ ಅಲ್ಲದೆ ‘ಶ್ರಿಯಾಳ ಸತ್ವ ಪರೀಕ್ಷೆ’, ‘ಸುಂದೋಪ ಸುಂದ ವಧ’, ‘ವತ್ಸಲಾಹರಣ’, ‘ಕೀಚಕ ವಧ’, ‘ಸುಧನ್ವ ವಧ’, ‘ಸೀತಾರಣ್ಯ ಪ್ರವೇಶ’ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರಿಗಾಗಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಅಂದಿನ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹೊಗಳಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದವು. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಗದುಗಿನ ಕೃತಪುರ ಮಂಡಳಿಯ ನಾಟಕ ಮಾಸ್ತರರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡವನ್ನು ಕುರಿತ ಅತೀವ ನಿಷ್ಠೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದ್ದು ಒಟ್ಟು ಮುವ್ವತ್ತೈದು ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಕಾವ್ಯ, ಕೀರ್ತನ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಅವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಂತೂ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು.

ಶಾಂತಕವಿಗಳ ನೇತೃತ್ವದ ‘ಕೃತಪುರ ಮಂಡಳಿ’ಯು ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಸುಧಾರಿತ ರಂಗಮಂದಿರ, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಂತೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತಾದರೂ ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೈಬಿಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಅವರು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಸೂತ್ರಧಾರನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಬಳಿಕ ಬೇವಿನ ಸೊಪ್ಪಿನಿಂದಲಂಕೃತವಾದ ವಿದೂಷಕ ಕೋಡಂಗಿಗಳ ಕುಣಿತ ; ಮುಂದೆ ಗಣೇಶ, ಶಾರದೆಯಂತಹ ದೇವತೆಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ನಾಟಕವು ನಿರ್ವಿಘ್ನವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಲೆಂದು ಹರಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಪೂರ್ವರಂಗಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಗಾಢಸಂಬಂಧವಿರಲೇಬೇಕೆಂದಿರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಜನಪದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉದಾರವಾದ ರಾಜಾಶ್ರಯ ದೊರೆತಿದೆ. ಅರಮನೆಯಲ್ಲೇ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಯೊಂದಿದ್ದು ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳೂ ಇದ್ದರು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಮೈಸೂರಿಗೂ ಬಂದು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡ ಜನತೆ ಅವರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. “ಕನ್ನಡದ ಮೇಲಿನ

ಈ ನಾಟಕ ಛಾಳಿಯ ಉಪಟಳವನ್ನು ತಡೆಗಟ್ಟಲು ಮೈಸೂರಿನ ತರುಣರಲ್ಲಿ ಕೆಲಮಂದಿ ಕಲಾವಿಲಾಸಿಗಳು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. 1879-80ರಲ್ಲಿ ಸಿ. ಆರ್. ರಘುನಾಥರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂಘವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ, 'ಶ್ರೀ ಶಾಕುಂತಲ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಕಾರ್ಯನಿರತರಾದರು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರು ನಾಡಿನ ಸಿರಿ ಸಂಪತ್ತು ಸೂರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕನ್ನಡದ ಸಾರಸ್ವತ ಸಂಪತ್ತು ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಕನ್ನಡ ಜನತೆಗೆ ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಉತ್ಸಾಹ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮನಗಂಡು, ಜನತೆಯ ಆಶಾ ಸಾಧನೆಗೆ ಮೆರುಗು ಕೊಟ್ಟರು. 1880ರಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೊಂದನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿ, ಸತ್ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದರು."[4] ಹೀಗೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದವರು ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರು. ಅರಮನೆಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಮುಂದೆ, ಮೈಸೂರಿನ 'ಶ್ರೀ ಶಾಕುಂತಲಾ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಚಾಮರಾಜರು ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರನ್ನು ಮುಂಬೈಗೆ ಕಳಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ರಂಗ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಪರದೆಗಳು, ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಕೊಡಿಸಿದರು. ಅರಮನೆಯ ಆಸ್ಥಾನ ಪಂಡಿತರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಡುವ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತರು. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಶಾಕುಂತಲ'ವನ್ನು ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಂದ ಅನುವಾದಿಸಿ 1883ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಲ್ಲದೆ, ಅಂದು ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದವರಲ್ಲಿ ನಂಜನಗೂಡು ಸುಬ್ಬಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಸೋಸಲೆ ಅಯ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಜಯರಾಯಾಚಾರ್ಯರು ಪ್ರಮುಖರು. ಅರಮನೆಯ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯವರು, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಮೈಸೂರು ನಗರದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಾಯಕವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮನಗಂಡರು. ಮುಂದೆ ಬೆಂಗಳೂರು, ಧಾರವಾಡ, ಬೆಳಗಾವಿ, ಬಳ್ಳಾರಿ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿ ಜಯಭೇರಿ ಹೊಡೆದರು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ನವ ಚೇತನದಿಂದ ಉಕ್ಕೇರಿದಂತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಜನತೆ ಮರಾಠಿ, ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತರಾದರು. ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ತಲೆದೋರತೊಡಗಿದವು. ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಿರುವ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ

ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾದ ಮತ್ತು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಕದ ಆರಂಭದ ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಕೇವಲ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿರುವ ಈ ಸಮೀಕ್ಷೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಹಕ್ಕಿನೋಟ ಮಾತ್ರವಾಗಿರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ, ಮೈಸೂರು

ಮರಾಠಿಯ ಸಾಂಗಲಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿ ಮತ್ತು ಮುಂಬೈನ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಜನತೆ ತಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಜನ್ಮ ತಾಳಿತು. ಕ್ರಿ.ಶ. 1881ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಆಶ್ರಯದಾತರು ಅಂದಿನ ಅರಸರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜರು. ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಹಲವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡವು. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಶಾಕುಂತಲ'ದಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಸೋಸಲೆ ಅಯ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ನಂಜನಗೂಡು ಸುಬ್ಬಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಜಯರಾಯಚಾರ್ಯರು ಮುಂತಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹಲವು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಎಂ.ಡಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು, ಲಕ್ಷ್ಮೀಪತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ದೇವರಾಜ್ ಅರಸಿನವರು, ಬಾಳಾಜಿರಾಯರು, ಗಿರಿಭಟ್ಟರ ತಮ್ಮಯ್ಯ, ನಟನ್ ರಾಮರಾಯರು, ಆಗ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು. ಬಿ. ಮಲ್ಲಪ್ಪನವರು— ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಸದಾಶಿವ ರಾಯರು ಮತ್ತು ಸುಬ್ಬರಾಯರು ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಆಗಿದ್ದ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆಯನ್ನು ಆರ್. ರಘುನಾಥರಾಯರು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾಂಗ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಂತೆಯೇ ಮೇಲ್ ಸುತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಪರದೆಗಳು, ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಹೊಸ ಮಾದರಿ ಸಂಗೀತಗಳಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಉಬ್ಬಿಹೋದರು. ಮೊದಲು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯು, ಬಳಿಕ ಮೈಸೂರಿನ ಪುರಜನರಿಗಾಗಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಯಿತು. ಸಾವಿರಾರು ಜನ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಕೀರ್ತಿ ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹರಡಿತು. 1882ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿಯೂ 1885ರಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡ, ಬೆಳಗಾಂ, ಬಳ್ಳಾರಿ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು

ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಈ ಕಂಪನಿಗೆ ಈಗಾಗಲೆ ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ, ಜಂಜೂಟಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು, ಮಂಡ್ಯಂ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿತ್ತು. 1917ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ರಾಜಾಶ್ರಯ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ನಟರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶದ ಕನ್ನಡ ನೆಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ನಾಂದಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತೆಂಬ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದು.

ಶ್ರೀ ಶಾಕುಂತಲ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ, ಮೈಸೂರು

ಸಾಂಗ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪೆನಿಗಳು 1879ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡಿ ಕನ್ನಡಿಗರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡಾಗ, ಮೈಸೂರಿನ ಕೆಲವು ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು ತಾವೇ ಒಂದು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು 1880ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ 'ಶ್ರೀ ಶಾಕುಂತಲ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟರು. ಸಿ. ಆರ್. ರಘುನಾಥರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಕಲಾವಿದರು ಮುಂದೆ ಅರಮನೆ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಸೇರಿದ ಕಾರಣ ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ವಿಸರ್ಜನೆ ಹೊಂದಿದರೂ 1917ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಹೊಂದಿತು. ಮುಂದೆ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಡೆದ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಉತ್ತಮ ನಟರನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅದರ ಸಂದಿಗ್ಧ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣಾರ್ಹ ಸೇವೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿತು. ಅರಮನೆ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೂ ಸಹ 'ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಹುಟ್ಟಿದ ಮಾರನೆ ವರ್ಷ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿತೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯೇ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯೆಂಬ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀ ಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ, ಮೈಸೂರು

'ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ವಿಸರ್ಜನೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿನ ನಟರೇ ಸೇರಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಸ್ಥಾಪಕರು ಎನ್. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ. 1919ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ಸಂಸ್ಥೆ 1930 ರಿಂದ ಮುಂದೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಪಡೆಯಿತು. ಆರ್. ನಾಗೇಂದ್ರರಾವ್ ಮತ್ತು ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಂದರಮ್ಮನವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಆಡಳಿತ ಸೂತ್ರದ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತು ಮುನ್ನಡೆಸಿದವರು. ಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿ ಮಂಡಳಿಯ ಪ್ರಮುಖ ನಟರಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬೇಕಾದವರೆಂದರೆ, ಆರ್. ನಾಗೇಂದ್ರರಾವ್, ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಂದರಮ್ಮ, ಬಿ. ರಾಚಪ್ಪ, ಎನ್. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಎಂ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಪತಿ, ಕಪಿನಿಪತಿ ರಾವ್, ಜಿ. ನಾಗೇಶರಾಯರು, ಎಂ. ಜಿ. ಮರಿರಾವ್,

ಕೊಟ್ಟೂರು ಬಸವಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರು. ಈ ಮಂಡಳಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಜಿ. ಪಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾನ್ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ , ಎಂ. ರಾಮಸ್ವಾಮಿಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ರಾಜಧಾನಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಮೈಸೂರು

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿರಿಯ ನಟರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರಾದ ಮಂಡ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಗೆಳೆಯರೂ ಸೇರಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯಿತು. 1881ರಲ್ಲಿಯೇ ಮಂಡ್ಯಂ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ಮತ್ತು ಗೆಳೆಯರು ಆಡಿದ 'ಬಾಣಾಸುರೋಪಾಖ್ಯಾನ'ವೆಂಬ ನಾಟಕವೂ ಮುಂದಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾದ 'ಇಂದ್ರಸಭಾ' ಮತ್ತು 'ಲೈಲಾ ಮಜನೂ'ಗಳೆಂಬ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ನಾಟಕಗಳೂ ಅಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಮತ್ತು ಗಣ್ಯರಿಂದ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರ 'ರತ್ನಾವಳಿ' ಅಂದು ಈ ಮಂಡಳಿಯಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡ ಒಂದು ನಾಟಕ. ಮೈಸೂರಿನ ಅರಮನೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದ 'ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ನಾಟಕ ಸಭೆ'ಗೂ 'ರಾಜಧಾನಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'ಗೂ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ಪೈಪೋಟಿಯಿದ್ದು ಜನತೆಯ ಆಶ್ರಯದ ಬಲದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದ ಈ ಮಂಡಳಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆಯಿತು. ನೇರವಾಗಿ ರಾಜಾಶ್ರಯ ಪಡೆದ ಒಂದು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಕೇವಲ ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಆಸರೆಯ ಬಲದ ಮೇಲೆ ಅಂದು ಬದುಕಿ ಉಳಿದದ್ದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರ 'ರತ್ನಾವಳಿ', 'ಸತ್ಯವರ್ಮ', 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ', ಎಸ್. ಜಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ 'ಶಾಕುಂತಲ', 'ಚಂದ್ರಹಾಸ', 'ಕಾಮಪಾಲ ಚರಿತೆ', ಎ. ಆನಂದರಾಯರ 'ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿ', ಮಾದಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಮಕರಂದಿಕಾ ಪರಿಣಯ' ಮೊದಲಾದವು ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು. ಮಂಡ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಗೌರಿ ನರಸಿಂಹಯ್ಯನವರ ನಾಯಕಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಂದು ಜನರ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳು. ಅವರಲ್ಲದೆ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು, ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್, ನಾಟಿಂಪಳ್ಳಿ ಶಿಂಗರಾಚಾರ್ಯ, ಚಕ್ರವರ್ತಿ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದವರು. ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೊಡನೆ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ಬೆಂಗಳೂರು, ಬಳ್ಳಾರಿ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿ ಸನ್ಮಾನಿತರಾಗಿ ಹಿಂದಿರುಗಿ, ಆಂತರಿಕ ವೈಮನಸ್ಯದಿಂದ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ವಿಸರ್ಜಿಸಿದರು. ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯ ಕಂಪೆನಿಯೊಂದಿಗೆ ಜಿದ್ದು

ನಕ್ಕೆ ಪ್ರಷ್ನೋಟ ನಡೆಸಿದ ಧೀಮಂತ ಕಲಾವಿದ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ಜೀವಿತದ ಕೊನೆಗಾಲದಲ್ಲಿ 'ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ನಾಟಕ ಸಭೆ'ಯನ್ನು ಸೇರಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಸಂಗತಿ ವಿಧಿಯ ಕಠೋರ ವ್ಯಂಗ್ಯದಂತಿದೆ.

ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ, ಮೈಸೂರು

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ಮಂಡ್ಯಂ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ ಬಳಿಕ ಶ್ರಮಿಸಿದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟರಲ್ಲಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಪ್ರಮುಖರು. ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿಯಾದರೂ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಕಾಲು ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನಭಿಷಿಕ್ತ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯಂತೆ ಅವರು ಮೆರೆದರು. ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಒಂಟಿಯಾದ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ಜೀವನದ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ದುಡಿಯಬೇಕಾಯಿತು. 1902ನೆಯ ಫೆಬ್ರವರಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ 'ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು.

"ರಂಗ ರಚನೆಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ತೋರಿಸಿರುವ ಕೌಶಲ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ಲಾಘ್ಯವಾಗಿರುವುದು. ನಯ ರಹಿತವೂ, ಅಲಕ್ಷಿತವೂ, ಆದ ಹಳೆಯ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೂ ವಾಸ್ತವವೂ ಆದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದವರು ವರದಾಚಾರ್ಯರು. ಬೊಂಬಾಯಿ ನಗರದ ಆಧುನಿಕ ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ದೃಶ್ಯ ಸಂಬಂಧವಾದ ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಅನುಕರಣ ಮಾಡಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಂಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಕಳೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದವರು. ಪಾತ್ರಧಾರಣೆಯ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ರಂಜಕವೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದವರು."[5] ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಶ್ಯ ಭಾಗವನ್ನು ಕುರಿತು ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಲ್ಪನೆ ಹಲವು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಪಾತ್ರಗಳ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅವರು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದ ರವಿವರ್ಮನ ಚಿತ್ರ ಪಟಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ವಸ್ತ್ರಾಭರಣಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಮೈಸೂರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲು ವಿದ್ಯುತ್ ಶಕ್ತಿಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ದೀಪಾಲಂಕಾರವನ್ನೂ, ವರ್ಣಭೇದವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಸಮಯೋಚಿತ ನೆಳಲು ಬೆಳಕುಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದವರು ವರದಾಚಾರ್ಯರು.

ನಟರಾಗಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಪಡೆದ ಯಶಸ್ಸು ಎಂದಿಗೂ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದುದು. ದುಷ್ಯಂತ, ವತ್ಸರಾಜ, ರಾಜಕಿರೀಟಿಯಂತಹ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಧಾನ ನಾಯಕರು, ರಾಜವರ್ಮ, ಕೀಚಕ, ಹಿರಣ್ಯಕಶ್ಯಪುವಿನಂತಹ ಧೀರೋದ್ಧತ

ನಾಯಕರು—ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನ ಸ್ವಭಾವದ, ಚಾರಿತ್ರ್ಯದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಏಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣ ನಟನೆಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರು. ಇಡೀ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಅಂದು ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಸಾದೃಶರಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ನಟ ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರು ಐಕಮತ್ಯದಿಂದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಾದರಿಯ ಶಾರೀರ ಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಅವರ ಸಂಗೀತ ಮಾಧುರ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೊಂದು ವರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. "ಅವರದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಅಭಿನಯ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಡಿಕೆ. ಅವರು ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಶೈಲಿ ಅವರದೆ. ಅದು ಇತರರ ಅನುಕರಣೆಗೆ ದಕ್ಕದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯ ಕೆಡದಂತೆ, ಅರ್ಥಚ್ಯುತಿ ಬಾರದಂತೆ ಪದಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಬಿಡಿಸಿ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೇಳಿಸುವಂತೆ ಹೇಳುವುದು ಅವರ ಕ್ರಮ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರಸ, ರಸಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರಾಗ, ರಾಗಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಭಾವ, ಈ ಸಮನ್ವಯತೆಗೆ ಭಂಗಬಾರದಂತೆ ಹಾಡುವುದು ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಶೋಭೆಗೊಳಿಸುವ, ಉತ್ತಮಗಾಯಕನಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ದೈವದತ್ತವಾದ ಮನೋಹರವಾದ ಶಾರೀರ ಸಂಪತ್ತು"[6] ಅವರಿಗಿತ್ತು.

ವರದಾಚಾರ್ಯರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರಾಗಿದ್ದಂತೆ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಕೆಲವು ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. 'ವಿಮಲಾ ವಿಜಯ', 'ಇಂದಿರಾನಂದ', 'ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿ', 'ಕಾಮಪಾಲ' ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದರು. ಅವರು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು, ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಪ್ರಮುಖರು. ಎಸ್.ಜಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು, ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬರೆಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.

ವರದಾಚಾರ್ಯರಲ್ಲದೆ ಅವರ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರ ಒಂದು ತಂಡವೇ ಇತ್ತು. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರದ ಬೋಧರಾಯರು, ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲದೆ ಜಯರಾಯರು, ಅನಂತಪದ್ಮನಾಭರಾಯರು, ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರು 'ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ'ದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ನಟರು.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಆದರಾಭಿಮಾನಗಳನ್ನು ಕಾಲು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪಡೆದ 'ರತ್ನಾವಳಿ ಸಭಾ' 1917-18ರಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಪ್ರವಾಸವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿತು. ಕುಂಭಕೋಣ, ಮಧುರೆ, ತಿರುಚನಾಪಳ್ಳಿ, ಮಂಗಳೂರು ಮುಂತಾದ ಕಡೆ ಸಂಚರಿಸಿ, ಹೋದ ಹೋದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನ್ನಣೆ ಮತ್ತು ಸನ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾಯಿತು. ತಿರುಚನಾಪಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಅನಿಬೆಸೆಂಟರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಸಂದ 'ನಾಟಕ ಶಿರೋಮಣಿ' ಎಂಬ ಬಿರುದೂ ಅವರ ಯಶಸ್ಸಿನ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದಾಖಲೆಗಳು. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದ

ವರದಾಚಾರ್ಯರು 1926ರಲ್ಲಿ ದಿವಂಗತರಾದರು. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅವರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೂ ಸ್ವಲ್ಪ ದಿವಸಗಳಲ್ಲಿಯೇ ವಿಸರ್ಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಪುರಸ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಅಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಂತೆ ವರದಾಚಾರ್ಯರಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟರೂ ಕಾರಣರಾದರು. ಹೀಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ನಟನಿಗೆ, ನಟನಿಗಿಂತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಭಾವಾತಿರೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಬರಲು ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ ವರದಾಚಾರ್ಯರಂತಹವರು ಕಾರಣರಾಗುತ್ತಾರೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಆಚಾರ್ಯರಷ್ಟು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಲ್ಲದವರು ಈ ಅಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಳಂಕ ತಂದು ಏನಕೇನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರು.

ಗುಬ್ಬಿ ಶ್ರೀ ಚೆನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ಕೃಪಾ ಪೋಷಿತ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಮುಂದುವರಿದ ಹಲವು ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿತು. 1884ನೆಯ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ತುಮಕೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಗುಬ್ಬಿಯ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ನಾಟಕ ಸಂಘವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾಗಿ 'ಕುಮಾರ ರಾಮನ ಕಥೆ'ಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಪ್ರಥಮ ದಿನವೇ ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಅಂದು ಗುಬ್ಬಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಹರಸಿದರಂತೆ. ಇದರಿಂದ ಉತ್ತೇಜಿತರಾದ ಕಲಾವಿದರು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕಡೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಅವರ 'ಚೋರ ಕಥೆ' 'ಸೋಮಶೇಖರ ಚಿತ್ರಶೇಖರ ಚರಿತ್ರೆ' ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು, 'ಗುಲೇಬಕಾವಲಿ', 'ಪಾಂಡವ ವಿಜಯ', 'ಸತ್ಯಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ', 'ಇಂದ್ರಸಭಾ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ಗುಬ್ಬಿಯ ಚಂದಣ್ಣ, ಅಜೀಜ್ ಸಾಹೇಬ್ ಮತ್ತು ನೀಲಕಂಠಪ್ಪನವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಆರಂಭವಾದ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಗೆ ಕ್ರಮೇಣ ಗುಬ್ಬಿ ಚಂದಣ್ಣನವರೇ ಮಾಲಿಕರಾದರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೀರಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೇ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಕಾರರು.

"ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಆಯುಸ್ಸು ದೊಡ್ಡದು, ಅಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡದು ಅದರ ಸಾಧನೆ. ಇಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಕಾಲ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿದ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿ ಭಾರತದಲ್ಲೇಕೆ, ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದು."[7]

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಮಯವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಹೆಸರಾಗಿರುವ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ಈ ಕಂಪನಿಯನ್ನು 1896ರಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದು; ಆರು ವರ್ಷದ ಬಾಲನಟನಾಗಿ ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ಮುಪ್ಪಿನವರೆಗೆ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರ ಜನ್ಮ ಕಥೆಯೆಂದರೆ,

ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಇತಿಹಾಸವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ತೃತ್ವಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ವೀರಣ್ಣನವರು ಉತ್ತಮನಟರೂ ಆಗಿದ್ದು, ಬಹುಬೇಗ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದರು. 1917ರಲ್ಲಿ ಚಂದಣ್ಣನವರು ನಿಧನರಾದ ಮೇಲೆ ಜಂಟಿ ಮಾಲಿಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿಯ ಆಡಳಿತ ಸೂತ್ರ ವಹಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆಗಲೇ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ ಪ್ರವಾಸವನ್ನೂ ಕೈಗೊಂಡು ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿತು. 1920ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಂಪನಿಯ ಪೂರ್ಣ ಮಾಲಿಕತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದ ವೀರಣ್ಣನವರು ಮುಂದೆ ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ, ಅದ್ವಿತೀಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪಟುವಾಗಿ ಮೆರೆದರು.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವೀರಣ್ಣನವರಿಗೆ ದೊರೆತ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಮತ್ತು ಬಿರುದುಗಳು ಅಸಂಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯು ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ದೀರ್ಘವಾದ ಮತ್ತು ವರ್ಣರಂಜಿತವಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಾರಿ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಪಡೆಯದ ಕನ್ನಡ ಕಲಾವಿದರೇ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 1924ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಮಂಡಳಿಯು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಸ್ವಂತ ಸುಸಜ್ಜಿತ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿಯೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಒಂದು 'ಬಾಲ ಕಲಾ ವರ್ಧಿನಿ ನಾಟಕ ಸಂಘ'ವೆಂಬ ಮಂಡಲಿಯೊಂದನ್ನು ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯ ಶಾಖೆಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿದ್ದರು. ಮುಳುಗುವುದರಲ್ಲಿದ್ದ ಗದುಗಿನ ನಾಟಕ ಸಂಘವೊಂದನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡು 1926ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವೀರಣ್ಣನವರ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಮೂರಾಗಿ, ಒಟ್ಟು ಇವರ ಪೋಷಣೆಗೊಳಪಟ್ಟ ನಟ ನಟಿಯರು ಇನ್ನೂರೈವತ್ತಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿದ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. 1930ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರವಾಸವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ವೀರಣ್ಣನವರು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. 1934ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸುವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸಿದ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ಅದರ ನೆನಪಿಗಾಗಿ ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ 'ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ವನ್ನು ಅದ್ದೂರಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ವೇಷಭೂಷಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಪ್ಪತ್ತೈದು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಯ ಮಾಡಿದ ವೀರಣ್ಣನವರ ಸಾಹಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಂದಿರಗಳಿಗೆ ವೀರಣ್ಣನವರು ಒಬ್ಬ ಪ್ರಬಲ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದರು. ಅ.ನ.ಕೃ. ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ 'ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ' ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಸಿನೇಮಾ ಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ರದ್ದು

ಪಡಿಸಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸ್ಥಿತಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಹಲವು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿತಂತೆ.[8] 'ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ದೊಂದಿಗೆ ಈ ಬಾರಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಕಲಾದಿಗ್ವಿಜಯವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಮಂಡಳಿಯು 'ವಿಶೇಷ ರೈಲಿನಲ್ಲಿ' ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಆಗ ನೂರಾರು ನಟ ನಟಿಯರಲ್ಲದೆ ಆನೆ, ಕುದುರೆ, ಜಿಂಕೆ, ಗಿಳಿ, ನವಿಲು ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿ ನಟರೂ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿದ್ದರು. ನೋಡುವವರಿಗೆ ಅದೊಂದು ಸರ್ಕಸ್ ಕಂಪನಿಯೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಂಪನಿಯ ವೈಭವದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯ ಪ್ರೊಜೆಕ್ಟರುಗಳು ಅಂದು ದಂತಕಥೆಯಾದವು. 1938ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಸರಿ ಸಮಾನ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಮತ್ತೊಂದು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆ ಇಡೀ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ.[9]

ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಮುಂದಿನ ವರ್ಷಗಳು ಅದರ ಇಳಿಗಾಲದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಾರುತ್ತವೆ. ಚಲನ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ವೀರಣ್ಣನವರು ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಉದಾಸೀನರಾದರು. ಕಂಪನಿಯ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ವಹಿಸಿ ತಾವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಿನೆಮಾ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಮೀಸಲಾದರು. 1948ರಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯು ಆಚರಿಸಿದ ವಜ್ರಮಹೋತ್ಸವದ ಬಳಿಕ ಅದರ ವೈಭವ ಮತ್ತೂ ಇಳಿಮುಖವಾಯಿತು. 1955ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ 'ದಶಾವತಾರ'ವು ಮುಂದೆ ಈ ಕಂಪನಿಯು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ದಾಖಲೆಯಾದರೂ, ಆ ಸಮಯಕ್ಕಾಗಲೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಿನೆಮಾ ಧಾಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಜರ್ಝರಿತವಾಗಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉಜ್ವಲ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ವೀರಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಬಳಿಕ ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಕಂಪನಿಯ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರು. ಇವರಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಕಾರರಿಂದಲೂ ಕೆಲವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈ ಕಂಪನಿ ಪಡೆಯಿತು. 'ಸಾಹುಕಾರ', 'ಅಡ್ಡದಾರಿ', 'ಕಾಲಚಕ್ರ', 'ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮ' ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತಾದರೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. 'ಸದಾರಮೆ', 'ಗುಲೇಬಕಾವಲಿ'ಯಂತಹ ಮನರಂಜನಾ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳೂ, 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ', 'ಕಂಸವಧೆ', 'ಮಾರ್ಕಂಡೇಯ', 'ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ', 'ಉಷಾ ಸ್ವಯಂವರ', 'ದಶಾವತಾರ' ದಂತಹ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು, 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ', 'ಸ್ವಾಮಿನಿಷ್ಠೆ', 'ಮಹಾತ್ಮ ಕಬೀರ್', 'ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ'ಯಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ಈ ಕಂಪನಿಯವರ ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳು.

ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಆಡಳಿತ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ನಟ ನಟಿಯರನ್ನು ಕಂಡ

ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಕಲಾವಿದರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವಾದ ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಹಲವರು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಾರಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದವರು. ಸಿ.ಜಿ. ಮಲ್ಲಪ್ಪ, ಗಂಗಾಧರ ರಾವ್, ಗುರುಮೂರ್ತಪ್ಪ, ಸುಂದರಮ್ಮ, ಅಶ್ವತ್ಥಮ್ಮ, ಬಿ. ಜಯಮ್ಮ, ಎಂ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡು, ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ, ರಾಜಮ್ಮ, ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ್, ಬಿ.ಎಸ್. ಚಿನ್ನಪ್ಪ, ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ, ಎಂ.ಪಿ. ವಾಸುದೇವರಾವ್, ರಾಜಕುಮಾರ್ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

ಹಲಸಗಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ

ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹಲಸಗಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. 1874ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯು ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ನಾಟಕ ಜೀವನದ ಪರಿಶುದ್ಧತೆಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ನಟರೆಲ್ಲ ಶಿಷ್ಟಾಚಾರ ಸಂಪನ್ನರು. ಬೆಳಗಾವಿಯಿಂದ ಬಳ್ಳಾರಿಯವರೆಗೆ ಇವರು ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತ, ಭಾಗವತ, ಪುರಾಣ ಪ್ರವಚನಗಳಿಂದ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. 'ಶ್ರೀನಿವಾಸ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತನಾಮದಿಂದ ನಾಟಕ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವೆಂಕಣ್ಣಾಚಾರ್ಯ ಆಗಳಗಟ್ಟಿ ಈ ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು. ಅವರು ಬರೆದು ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀಮತಿ ಪರಿಣಯ, ಮದಲಸಾ ಪರಿಣಯ, ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ, ಭೌಮಾಸುರ ವಧೆ ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಂಪನಿಯವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕ್ಷಿಪ್ರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದು ಮರೆಯಾದ ಈ ಕಂಪನಿಯವರ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವೆಂದರೆ 'ವಿರಾಟ ಪರ್ವ.'

ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿ, ಗದಗ

'ಶ್ರೀ ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಾಸಾದಿತ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ' ಎಂದೂ ಈ ಮಂಡಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಹೊಂದಿದೆ. ಸಾಂಗ್ಲಿಯ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಯ ಧಾಟಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಿದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಧೀರ ಲೇಖಕ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ 1872-73ರಲ್ಲಿ ಗದುಗಿನಲ್ಲಿ ಜನ್ಮ ತಾಳಿದ ಈ ಕಂಪನಿಯು ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. "ಈ ಕಂಪನಿಯವರ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ತಡೆಯಲಾರದೆ, ಮರಾಠಿ ಪರಿಷ್ಕಾಧಿಕಾರಿಗಳು ಶಾಂತಕವಿಗಳನ್ನು ಗದುಗಿನಿಂದ ಹೊಂಬಳಕ್ಕೆ ವರ್ಗ ಮಾಡಿದರು.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಪ್ರತಿ ದಿವಸ ನಡೆದಾಗಲೀ, ಕುದುರೆಯ ಮೇಲಾಗಲೀ ಒಂಬತ್ತು ಮೈಲು ಬಂದು ಈ ಕಂಪನಿಯವರಿಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು."[10]

ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಈ ಮಂಡಳಿಗಾಗಿ 'ಉಷಾಹರಣ', 'ಕೀಚಕ', 'ಬಾಣಾಸುರ', 'ವತ್ಸಲಾಹರಣ' ಮುಂತಾಗಿ ಹತ್ತಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಆಡಿಸಿದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿದ ಈ ಸಂಘವು 1885ರಲ್ಲಿ ಅಂತಃಕಲಹಗಳಿಗೆ ಎರವಾಗಿ ಕುಸಿದುಹೋಯಿತು. "ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಬಾಳಿದುದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲವಾದರೂ ಅದು ನಮ್ಮವರಿಗಿದ್ದ ಪರಿಭಾಷೆ, ಕಲೆಗಳ ವ್ಯಾಮೋಹವನ್ನು ಇಂಗಿಸಿ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಸ್ವಾವಲಂಬನದ ಹಾದಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿತು. ಇದರಿಂದ ಮುಳಗುಂದ, ನವಿಲುಗುಂದ, ನರಗುಂದ ಮೊದಲಾದ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು."[11] ಕನ್ನಡದವರೇ ಆದ ರಾಜರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೂ, ಪರಭಾಷಾ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೋರಾಟಕ್ಕೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿಯೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಮರಾಠಿಗರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಧಾಳಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದವರು ಹೋರಾಟ ಮಾಡಿದುದು ಅಲ್ಪ ಸಂಖ್ಯಾತರಾಗಿ ಮತ್ತು ಯಾವ ರಾಜಕೀಯ ಬೆಂಬಲವೂ ಇಲ್ಲದೆ—ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡರೆ, ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಮತ್ತು ಗದುಗಿನ 'ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿ'ಯ ಮಹತ್ವವೇನೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೊಣ್ಣೂರಕರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರಮಿಸಿದ ಮಹನೀಯರಲ್ಲಿ ಶಿವಮೂರ್ತಿಸ್ವಾಮಿ ಕಣಬರಗಿ ಮಠ, ಅಗ್ರಮನ್ನಣೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಾಮಿಗಳ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯು ಅದರ ಪ್ರಗತಿಪರ ಧೋರಣೆಗೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಾಮಿಗಳು ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಹಿಳಾ ಕಲಾವಿದೆಯರನ್ನೇ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಚಾರ, ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗಿದ್ದು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅಂತಹ ದಿಟ್ಟ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲವಂತೆ. ರಂಗಾಲಂಕಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಅಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅತಿ ವಿನೂತನವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದವು. ಸುತ್ತುವರಿಯುವ ರಂಗಮಂಟಪ, ದೀಪ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಡೈನಮೊ ಬಳಕೆ, ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳಿಂದ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಿದ್ದು ಮುಂತಾದ ರಂಗ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಅವರ ಹೆಸರನ್ನು ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿಸಿದವು. ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಾಧನ ಸಲಕರಣೆಗಾಗಿ ಅವರು ಹಣವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೈ ಮೀರಿ,

ಧಾರಾಳವಾಗಿ ವೆಚ್ಚಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವಿಚಾರ ಜನಜನಿತವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಕೆಲವೇ ಮೇಲ್ದರಗತಿಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಣ್ಣೂರಕರ ಮಂಡಳಿಗೆ ಮನ್ನಣೆಯ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. "ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆ ಯಾರೂ ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ಕೂಡ ನೋಡಲಾರದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀ ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಾಮಿಗಳು ಮಿತಿಮೀರಿ ಮಾಡಿದ ಈ ಪ್ರಯತ್ನವು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಭಾಗದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಚಿರಸ್ಮರಣೀಯವಾಗಿ ಉಳಿಯುವಂತಹುದು. ಕೊಣ್ಣೂರು ಕಂಪನಿಯು ನಾಮಶೇಷವಾಗಿದ್ದರೂ ಶ್ರೀ ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಾಮಿಗಳು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿದ ವೆಚ್ಚವೂ ಪಟ್ಟ ಪರಿಶ್ರಮವೂ ಬೇರೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೊಳೆಯದಿರಲಾರದು."[12]

ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಶಿರಹಟ್ಟಿ

ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರು 1904ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಈ ಮಂಡಳಿ, ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ಉತ್ತಮ ನಟರಾಗಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದರನೇಕರನ್ನು ತಮ್ಮ ಮಂಡಲಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಕೊಟ್ಟೂರಯ್ಯ ಸ್ವಾಮಿ, ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯ, ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರರಂತಹ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿದ್ಯಾವಂತ ನಟರುಗಳು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಹೊಂಬಳದ ವಾಸುದೇವರಾಯರು ಮತ್ತು ವಾಮನರಾವ್‌ರಂತಹವರ ಸಂಗೀತದ ಆಕರ್ಷಣೆ, ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ್ ಪುರಿಯಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವಿದೂಷಕರ ಮನರಂಜನೆ, ಈ ಕಂಪನಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು. ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದವು. 'ಪದ್ಮಾವತಿ ಪರಿಣಯ', 'ಶಾಕುಂತಲ', 'ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಚರಿತೆ', 'ಶನಿಪ್ರಭಾವ', 'ಕಾಳಿದಾಸ', 'ಯುವತಿ ಪರಿಣಯ', 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಲೀಲಾ', 'ವಿವೇಕೋದಯ', 'ರಾಮಾಯಣ'—ಮುಂತಾದವು ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು. ಚುರುಮುರಿಯವರ 'ಶಾಕುಂತಲ', ತೋರಣಗಲ್ಲು ರಾಮರಾಯರ 'ರಾಮಾಂಜನೇಯ ಯುದ್ಧ', ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಕಾರ ಮನಮದಾಪುರ ಗುರುರಾಯರ ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕವಾದ 'ಇಂದಿರಾ', ಶಿರಹಟ್ಟಿ ಕಂಪನಿಯ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಈ ಕಂಪನಿ, ಮೈಸೂರು ಕಡೆಯೂ ಸಂಚರಿಸಿ, ಅರಸರ ಮನ್ನಣೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಯಿತು. ಅವರ ನೆರವಿನಿಂದ ಆಂಧ್ರ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಗೂ ಹೋಗಿಬಂದರು. ಸಂಪಾದಿಸಿದಂತೆ ವ್ಯಯಿಸಲೂ ಬಲ್ಲ ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದಾನಿಗಳಾಗಿದ್ದರಂತೆ. ಉತ್ತಮ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅವರು ಎಂತಹ ಸಾಹಸವನ್ನೂ ಕೈಗೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. 1915-25ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರ

ಕಂಪನಿಯಂತೆ ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ, ನಾಟಕಕಾರ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[13] ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟಗಳ ಬೆಂಬಲವಿದ್ದ ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿ ಮತ್ತು ಹಣವರಡನ್ನೂ ಸಂಪಾದಿಸಿದರು. 1936ರಲ್ಲಿ ಶಿರಹಟ್ಟಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ವಿಸರ್ಜನೆ ಹೊಂದಿತು, ಅದಾದ ಕೆಲವು ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ವೆಂಕೋಬರಾಯರೂ ನಿಧನ ಹೊಂದಿದರು.

ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ರಾಣೆಬೆನ್ನೂರು

ಶಿರಹಟ್ಟಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರಾಗಿದ್ದ ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರರು 1914ರಲ್ಲಿ ರಾಣೆಬೆನ್ನೂರು ಮಲ್ಲಪ್ಪ ಮುಂತಾದವರ ಸಹಕಾರದಿಂದ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. 'ಕವಿರತ್ನ ಕಾಳಿದಾಸ', 'ವಿವೇಕ ವಿಜಯ', 'ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕಲ್ಯಾಣ', 'ಯುವತಿ ವಿಜಯ', ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮರಾಠಿ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. 'ವಿದ್ಯಾಸಾಧನ', 'ಸಂದೇಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ', 'ಪಾರ್ವತಿ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ', 'ಸಾಧ್ವಿ ಸಖೂಬಾಯಿ', 'ಭಕ್ತ ಪುಂಡರೀಕ', 'ಬಾಜಿರಾವ್ ಪೇಶವೆ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರರೇ ಮರಾಠಿಯಿಂದ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದರು.

'ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತ ಪಟುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಟವರ್ಗ. ಶ್ರೀಮತಿ ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಗುಳೇದಗುಡ್ಡ, ಬಸವರಾಜ ಮನ್ಸೂರ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರರಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸಂಗೀತಗಾರ ನಟರಲ್ಲದೆ ರಾಣೆಬೆನ್ನೂರ ಮಲ್ಲಪ್ಪನವರ ವಿದೂಷಕ ಪಾತ್ರ, ಕೇಶವಭಟ್ಟ ಮೋಡಿಯವರ ಖಳನಾಯಕ ಪಾತ್ರ—ಈ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ ಸಂಗಪ್ಪ, ಸಂಗನ ಬಸಪ್ಪ, ಗುರುಲಿಂಗಪ್ಪ ಗುಳೇದಗುಡ್ಡ ಮೊದಲಾದ ಉಳಿದ ನಟರೂ ಪರಿಣತರಾಗಿದ್ದರು. ಸ್ವತಃ ವಾಮನರಾಯರು ಉತ್ತಮ ನಟರಾಗಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. "ಉಚ್ಚ ರೀತಿಯ ಹಾಸ್ಯ-ಶೃಂಗಾರ-ಗಂಭೀರ-ಭಕ್ತಿ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ರಸಗಳು ಇವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಹಜತೆ ಅವಶ್ಯವೆನ್ನುವ ವಿಚಾರ ಸರಣಿಯವರು; ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಅದೇ ಧೋರಣೆಯಿಂದಲೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು."[14] 1934ರಲ್ಲಿ ಅನಾರೋಗ್ಯದ ಕಾರಣ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸಿದ ವಾಮನರಾಯರು 1935ರಲ್ಲಿ ದಿವಂಗತರಾದರು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತದ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ 'ವಿಶ್ವ ಗುಣಾದರ್ಶ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗೆ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತು.

ಶ್ರೀ ಹಾಲಸಿದ್ಧೇಶ್ವರ ಪ್ರಾಸಾದಿತ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಸಭಾ, ಹಲಗೇರಿ

ಕ್ರಿ.ಶ. 1911ರಲ್ಲಿ ಲಿಂಗನಗೌಡ ಪಾಟೀಲ್ ಎಂಬುವರಿಂದ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯು ಆರಂಭವಾಯಿತು. 'ಹಲಗೇರಿ ಕಂಪನಿ'ಯೆಂದೂ 'ಜೆಟ್ಟೆಪ್ಪನವರ ಕಂಪನಿ'ಯೆಂದೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಹೆಸರಾಗಿರುವ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಆಡಳಿತ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಜೆಟ್ಟೆಪ್ಪನವರು ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆ ದಶಕದಲ್ಲಿ ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟರೂ, ಉತ್ತಮ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರೂ ಆದ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿದ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯು ಮುಂದೆ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತಾಡಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಹೆಸರನ್ನು ಗಳಿಸಿತು. "ಹಲಗೇರಿಯವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳು ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ರಸ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಲೀ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇರದಿರಬಹುದು. ಜನರು ಆ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾರು ಹೋದುದು, ದೊಡ್ಡ ಜೆಟ್ಟೆಪ್ಪನವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹೇಡಿಗಳನ್ನು ವೀರರನ್ನಾಗಿಸುವ ವೀರವಾಣಿಯನ್ನು ಕೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ, 'ಬಿ.ಎ.' 'ಸ್ತ್ರೀ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ದೇಶಭಕ್ತಿ, ಖಾದೀಪ್ರೇಮ, ಮುಂತಾದ ಸದ್ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ. 'ಅದೇ ಮಂಡಳಿಯವರ 'ಪತಾಣ ಪಾಶ', 'ಬ್ಲ್ಯಾಕ್ ಮಾರ್ಕೆಟ್', ಈ ನಾಟಕಗಳೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ."[15] ದೊಡ್ಡ ಜೆಟ್ಟೆಪ್ಪನವರ ನಂತರ ಮಂಡಳಿಯ ಆಡಳಿತ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದ ಕೆ.ಸಿ. ಚಿಕ್ಕ ಜೆಟ್ಟೆಪ್ಪನವರೂ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟರಾಗಿದ್ದರು. "ಶ್ರೀ ಚಿಕ್ಕ ಜೆಟ್ಟೆಪ್ಪನವರಿಗೆ ಹಾಸ್ಯರಸ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ನೈಪುಣ್ಯವಿದೆ. ಜನ ಜೀವನವನ್ನು ಒಳ ಹೊಕ್ಕು ನೋಡಿ, ಜನಮನದ ಕಕ್ಕುಲತೆ—ಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳನ್ನು, ತೆರೆಯ ಮರೆಯಲ್ಲಿರುವ ನಿರ್ದಯತೆ ಅನುದಾರತೆಗಳನ್ನು, ತಾವು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಹೊರಗಿಟ್ಟು, ಹಾಸ್ಯದ ವಿಡಂಬನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ನಗಿಸಿದರೂ, ನಿಜವಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನುಕಂಪವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲರು, ಆ ನಗುವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೀರು ಮಡುಗಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ನಮಗೆ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಡಬಲ್ಲರು."[16]

ಹಲಗೇರಿ ಕಂಪನಿಯವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು. ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆಗೆ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. 'ಬಿ.ಎ.', 'ಸ್ತ್ರೀ', 'ಪತಾಣ ಪಾಶ', 'ಕಾಲೇಜ್ ಗರ್ಲ್', 'ಬ್ಲಾಕ್ ಮಾರ್ಕೆಟ್', 'ಚಲಿದುನಿಯಾ', 'ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ್', 'ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ', 'ಸತಿವೃಂದ', 'ವಿಷಮ ವಿವಾಹ', 'ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ', 'ರಾಕ್ಷಸಿ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ'—ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳು.

ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಗದಗ

ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು 1916ರಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಸುಮಾರು ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಕಲಾ ಸೇವೆ ಮಾಡಿದ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಐವತ್ತಕ್ಕೂ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 1925ರಲ್ಲಿ ಬೆಳಗಾವಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ 'ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕಾಲಂಕಾರ' ಎಂಬ ಮನ್ನಣೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಮಂಡಳಿಯು ವೈಭವ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪದ್ಧತಿಗೆ, ವಾಮನರಾಯರ ಮಂಡಳಿಯು ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ಮೋಡಿಗೆ, ಹಲಗೇರಿ ಚೆಟ್ಟಪ್ಪನವರ ಮಂಡಳಿಯು ಹಾಸ್ಯದ ಹಿರಿಮೆಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಗರೂಡರ ದೃಷ್ಟಿ ಬೇರೆ. ಅವರ ಮತದಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಬೇಕಾದುದು ಅಭಿನಯ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಅನುವು ಕೊಡುವಂತಹ ಶಕ್ತಿಯುತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೆಲಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿಯಾದರೂ ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮ, ರಾಷ್ಟ್ರ ಸೇವೆಯ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಬಿತ್ತುವ ಉದ್ದೇಶ. ಉಳಿದ ರಂಗಸಂಗೀತ, ಹಾಸ್ಯ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳೆಲ್ಲ ಅವರಿಗೆ ಗೌಣ."[17]

ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಗರೂಡರ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ಸದಾಶಿವರಾಯರಲ್ಲದೆ, ನೀಲಕಂಠ ಗಲಗಲಿ, ಸೀತಾರಾಮ ಮತ್ತು ಹಾವಂಜೆಯವರಂತಹ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ನಟರಿದ್ದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿರಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಗರೂಡರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಅವರ ಮಂಡಳಿಯವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಏಚ್ಚಮನಾಯಕ', 'ಶರಣ ಬಸವ', 'ಕನ್ನಡ ಕದುಗಲಿ' ಯಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು 'ಕಂಸ ವಧೆ', 'ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ', 'ಸುಧಾಮ ದೇವ', 'ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆ'ಯಂತಹ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಅವರು ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದ್ಧರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. 'ಕಬೀರದಾಸ', 'ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ', 'ಚವತಿಯ ಚಂದ್ರ' ಮುಂತಾದವು ಗರೂಡರ ಕಂಪನಿಯ ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳು. ಗರೂಡರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿದ್ದ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಸತ್ವಗಳು ಉಳಿದವರಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಎಚ್ಚರ, ರಾಷ್ಟ್ರ ಪ್ರೇಮಗಳು ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗಿರಲಿಲ್ಲ ವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗಿತ್ತ ಕಾಣಿಕೆ ಯೇನೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ್ವರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ 1895ರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾಯರು ಈ ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡ ವಿರಚಿತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಮಂಡಳಿಯವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ', 'ಘೋಷಯಾತ್ರೆ', 'ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯ', 'ಹಿಂಸಾಪರ' ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಹೊಂದಿವೆ. ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಅಣ್ಣುಲಾಲ್, ಕೃಷ್ಣಾ ಜಟ್ಟಪ್ಪ, ಮಹಾಲಿಂಗಪ್ಪ, ಭೀಮಸೇನರಾವ್ ಮೊದಲಾದ ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಅನುಭವಿ ನಟರು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಸರಟಿನ್ ರಾಮರಾವ್ ನಾಟಕ ತರಬೇತಿಯ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತಿದ್ದರು.

ರಸಿಕ ಮನಸೋಲ್ಲಾಸಿನಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ

ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ 1883ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪೆರಿಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದರು. ಮಂಡ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರೂ ಸಹ ತಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ನಟರುಗಳ ಸಹಿತ ಇವರಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿದರು. ವೀಣಾವಿದ್ವಾನ್ ಗೋಪಾಲರಾಯರು, ಗೌರೀ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಮುಂತಾದ ನಟರು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಮಂಡ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ 'ಶ್ರೀಯಾಳ ಚರಿತ್ರೆ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಕ್ಕದ ರಾಜ್ಯಗಳಿಗೂ ಹೋಗಿ ಇವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಯಳಂದೂರು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ

ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು 1900ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯಿದು. 'ಪ್ರಭಾವತಿ ದರ್ಬಾರ್', 'ಸಾರಂಗಧರ', 'ದ್ರೌಪದೀ ಸ್ವಯಂವರ', 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ', 'ಪಾಂಡವ ವಿಜಯ', 'ಬಕಾವಲಿ', 'ಸದಾರಮೆ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಕಂಪೆನಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವೆಂದರೆ 'ಸದಾರಮೆ'. ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಂದರಮ್ಮ, ನಕಲಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಶಂಕರಪ್ಪ, ರಾಮರಾಯರು, ಮಲ್ಲಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ನಟರು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಇತಿಹಾಸ ಇದೆಯಾದರೂ ಸುಮಾರು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳೇ ಅದರ ಸಾರವತ್ತಾದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಯುಗದ ಆರಂಭದೊಂದಿಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅವನತಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತು. ಇಂದಿಗೂ ಕೆಲವು ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಶೂನ್ಯ

ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ 1920ರ ಬಳಿಕ ಹುಟ್ಟಿದ ಯಾವ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಸಾಧನೆಗೆ ಹೆಸರಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕೇವಲ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಅಲ್ಪ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡುವಂತಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ತನ್ನನ್ನು ಮುಡುಪಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ 'ಮಿತ್ರಮಂಡಲಿ', ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಮಹಮ್ಮದ್ ಪೀರ್‌ರವರ 'ಚಂದ್ರಕಲಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ರಂಗನಾಥಭಟ್ಟರ 'ಅಂಬಾ ಪ್ರಸಾದಿತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ', ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರ 'ಕಲಾವೈಭವ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ', ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯಿಡುರವರ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಚಿಂದೋಡಿ ವೀರಪ್ಪನವರ 'ಕೆ.ಬಿ.ಆರ್. ಡ್ರಾಮಾ ಕಂಪೆನಿ' ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವಾದರೂ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳ ಸಾಧನೆ, ಹಿಂದಿನ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಸರಿಸಾಟಿ ಎನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇಂದಿಗೂ ತಮ್ಮ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ 'ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ' 'ಮಿತ್ರಮಂಡಳಿ', 'ಕೆ.ಬಿ.ಆರ್.ಡ್ರಾಮಾ ಕಂಪನಿ'ಗಳಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅಪವಾದವಾಗಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳು ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಿಂದಲೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಮಹಿಳೆಯರೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೇಶ್ವರದ ಬಚ್ಚಾಸಾನಿಯವರ ಸ್ತ್ರೀ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಪಾಪಾಸಾನಿಯವರ ಸ್ತ್ರೀ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ತೀರಾ ಹಿಂದಿನ ಸ್ತ್ರೀ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳಾಗಿವೆ. ಇದೇ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಆರ್. ನಾಗರತ್ನಮ್ಮನವರ ಸ್ತ್ರೀ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೂ ಸೇರುತ್ತದೆ.

1909ರಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡ ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ಅಮೆಚೂರ್ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಉದಯವಾದ ಧಾರವಾಡದ 'ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜ' ಎಂಬ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದ ಮಂಡಳಿಗಳು. 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎರಡು ಘಟ್ಟಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಶ್ರೀ ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ಆಯಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.[17]

.3AF

1925ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳು

ಶಾಕುಂತಲ, ರತ್ನಾವಳಿ, ಗಯಚರಿತ್ರ, ವಿರಾಟಪರ್ವ, ರಾಜಸೂಯ, ಮನ್ಮಥವಿಜಯ, ಸದಾರಮೆ, ಬಕಾವಲಿ, ರಾಮಾಂಜನೇಯಯುದ್ಧ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ನಿರುಪಮ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಶನಿಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರಭಾಮಣಿ, ಲಂಕಾದಹನ, ಪ್ರಭಾವತಿ ಪರಿಣಯ, ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಾ, ಸೀತಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಲೀಲಾ, ಭಕ್ತ ಕಬೀರ್.

1925ರಿಂದ 1950ರ ವರೆಗೆ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳು

ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿ, ಶೂರಸೇನ, ರಾಜಭಕ್ತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಸ್ವಾಮಿನಿಷ್ಠೆ, ಕಂಸವಧೆ, ವಿಷ್ಣುಲೀಲಾ, ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಚರಿತ್ರೆ, ಅಜಾಸಿರಾಜ, ಷಹಜಹಾನ್, ಸಂಸಾರ ನೌಕ, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ದಾನಶೂರ ಕರ್ಣ, ಭೀಷ್ಮ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ, ಅಭಿಮನ್ಯು, ಭೂಕೈಲಾಸ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ವಿಷಮ ವಿವಾಹ, ಎಚ್ಚಮ ನಾಯಕ.

ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಿಲ್ಲವಾದರೂ, ವಸ್ತು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇದೇ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಕಂಪನಿಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. 1925ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಮುಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಸಮವಾಗಿ ಆದ್ಯತೆ ಪಡೆದು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಎರಡೂ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನ್ನಬಹುದಾದ ನಾಟಕಗಳು ತೀರಾ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುವುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾದ ಕಾರಣ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೇ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ಬಕಾವಲಿ, ಸದಾರಮೆಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಥವಾ ಕಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ದರ್ಜೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ರಂಜನೀಯ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹೊಂದಿದವು.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಳಿಯದೆ, ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದರೆ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಥಮ ತರಗತಿಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಸಾಧಾರಣ ದರ್ಜೆಯ ನಾಟಕಗಳೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆಯಲು ಕಾರಣ, ಕಂಪನಿಗಳ ಆಡಳಿತ ವರ್ಗ. "ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು

ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಜಮಾನ್ಯ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರಲ್ಲದವರ ಕೈಗೆ ಬಂದಿತು"[19] ಎಂದೆನ್ನುವ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರೊಬ್ಬರು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆಯದಿರಲು ಅದೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಶಾಂತಕವಿ, ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಅಪವಾದಗಳಿವೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಈ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ರಚನೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿರ ಬೇಕೆಂದು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಡಳಿತ ವರ್ಗದ ನಂಬಿಕೆಯಾದುದರಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಅವರಿಂದ ಆಗುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆ, ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳದಿರಲು ಈ ಕಂಪನಿಗಳೇ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾರಣ ವಾಗಿದ್ದವು. "ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿಗಳು ಯಾವ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಬೇಕು? ಇದನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡುವ ಅಧಿಕಾರದ ಭಾಗವತ ಈಗಿಲ್ಲ, ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲಿಕ ಅದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದವ. ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವವರು ಯಾರು? ಆಸ್ಥಾನ ಪಂಡಿತರು, ಇಲ್ಲವೆ ಮಾಲಿಕ ಪ್ರಭುಗಳು. ಪಂಡಿತರು ಬರೆದರೂ ಯಜಮಾನ ಹೇಳಿದಂತೆ ಬರೆಯಬೇಕು. ಬರೆಯುವುದಾದರೂ ಏನು? ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಸೀನರಿ—ಉರ್ದು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ರಂಜಿಸಿದ್ದು—ಈಗಲೂ ರಂಜಿಸಬಹುದಲ್ಲ? ನಾಟಕಕಾರನ ಅಗತ್ಯವಾದರೂ ಏನು?"[20] ಎಂಬುದು ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಒಡೆಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿತ್ತೆಂಬುದು ಸತ್ಯಸಂಗತಿ. ಈ ಬಗೆಯ ಸುಲಭ ರಂಜನೆಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಆರಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ಈಗಾಗಲೇ ಬಯಲಾಟಗಳ ಮೂಲಕ ಜನತೆಗೆ ಚಿರಪರಿಚಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಬಯಲಾಟದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯ ಎರಕದಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ದು, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಕಿಂಚಿತ್ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಲಾಯಿತು.

ವಸ್ತು ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಮತ್ತು ಸೀನರಿಗಳೇ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳಾದವು. ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ, ನಟನಿಗಿಂತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ಉತ್ತಮ ನಟರೆಂದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಶಾರೀರ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನುಳ್ಳವರು ಎಂಬುದೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದ್ದ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅತಿರೇಕ ಯಾವ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮುವ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋಗಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತಿ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ಅದನ್ನು ದಾಖಲೆಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.[21] ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಭಾಗವತರೆಂಬ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅಂದು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ 'ಒನ್ಸ್‌ಮೋರ್'ಗಳನ್ನು ಕೂಗಿ ಪೀಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಭಾಗವತರು ಅಂದು ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಹಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿತು. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿದ್ದ ಅವರ ಜೊತೆಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಮರೆಯಾಗಿ ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಕಾಯಬೇಕಾದ ಗತಿ ಒದಗಿತು. ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಹೇಳಿರುವ ಗೊರೂರರು ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸಂಗೀತಗಾರ ನಟರಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿಮಾನಪಡಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೇನಿದ್ದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲವೆಂದೇ ನಾವು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆದಿದ್ದು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯೇ? ನಾಟಕವೇ? ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ, ನಾಟಕದ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ ನಡೆಸುವ ಅಗತ್ಯವಾದರೂ ಏನು? ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಕೃತ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದ್ದವು. "ಆಗ ಕವಿಗಳು ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೂರು ಹಾಡುಗಳು, ನಲವತ್ತು-ಐವತ್ತು ಕಂದ ಪದ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಡಿಮೆ ಬರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಡು ಎಂದರೆ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಮೂರು ಚರಣಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು.... ಬೆಟ್ಟದಂತಹ ಹಾಡು ಚೋಟುದ್ದದ ಮಾತು ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕೊಂದು ಹಾಡು, ಹೋಗುವುದಕ್ಕೊಂದು ಹಾಡು—ಹೀಗೆ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು."[22]

ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತವೂ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ನಟನಾದವನಿಗೆ ತಕ್ಕ ಶಾರೀರವಿರಲಿ, ಬಿಡಲಿ, ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕಂದಗಳನ್ನು ಹಾಡಲೇಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿದ್ದುದರಿಂದ, ಪಿಟೀಲು, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ತಬಲಾ ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಲದ ಮೇಲೆ ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದವರೇ ಹೆಚ್ಚುಮಂದಿ. ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧವೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನಡುವೆ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಹಾಡುಗಳು ತಲೆ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದವು. "ಉದ್ಯಾನವನದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಗಂಡು, ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರದವರು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ದೇಖೋ ಚಮನ್ಕೆ ಬಹಾರ್... ದೇಖೋ ಚಮನ್ಕೆ ಬಹಾರ್' ಎಂದು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಹಾಡಿ, 'ಸಖೀ ಈ ಉದ್ಯಾನವನವು ಎಷ್ಟು ರಮಣೀಯವಾಗಿರುವುದು' ಎಂದು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದರು."[23]

ವರದಾಚಾರ್ಯರಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠನಟರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಔಚಿತ್ಯವರಿತು ಬಳಸಿ ಕೊಂಡು ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಭಿನಯಗಳಿಗೂ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿತ್ತ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಎಲ್ಲ ನಟರೂ

ಅನುಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮರ್ಥರಿದ್ದ ಕೆಲವರು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕಳಪೆಯಾಗಿದ್ದರು. "ಅವರ ವಿಕೃತ ಅಂಗ ರಚನೆ, ಶೂನ್ಯ ಮುಖ ಭಂಗಿಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಕುಳಿತು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೇಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು."[24]

ಸಂಗೀತ, ಭಾವಾವೇಶದಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಟನೆ ಮತ್ತು ಕಥಾ ಭಾಗಗಳು, ಪ್ರತಿ ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೂ ಪಟಾಕಿ ಹಚ್ಚಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಬೆಚ್ಚಿಸುವುದು—ಇವೆಲ್ಲಾ ಕೇವಲ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನಲ್ಲ. ಇಡೀ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಅವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸಲು ಹೂಡುತ್ತಿದ್ದ ಆಟಗಳು, ನಿಯೋಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ ತಂತ್ರಗಳು ಹಲವು; ಮಾನವ ನಟರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಅಭಾಸಕರವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕಂಪನಿಯವರು ಪೇಚಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಹಾಸ್ಯವೇ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಶ್ರೀ ಮುಲ್ಕರಾಜ್ ಆನಂದ್‌ರವರು ಒಂದೆಡೆ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಘಟನೆ ಹೀಗಿದೆ[25]: ಬಂಧನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ರಮಣಿಯೊಬ್ಬಳ ಹಗ್ಗದ ಸಂಕೋಲೆಯನ್ನು ಹಸುವೊಂದು ಬಿಡಿಸಬೇಕಾದ ಪವಾಡ ಸದೃಶ ಘಟನೆಯನ್ನು ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಒಂದು ಭಾಗದಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ನಿಜವಾದ ಹಸು, ಹೆಂಗಸನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದ್ದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಹಗ್ಗವನ್ನು ಕಚ್ಚಿ ತುಂಡಾಗಿಸಿ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸುವಂತೆ ಅದನ್ನು ತರಬೇತಿಗೊಳಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ಆ ಹಸು ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸದೆ, ನೇರವಾಗಿ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತಂತೆ. ಜನ ಇದರಿಂದ ನಗತೊಡಗಿದರು. ಕಂಗಾಲಾದ ಕಂಪನಿಯ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ವಿಚಿತ್ರ ವರ್ತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಭಾಷಣ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ, ಬಂಧಿಸಲಾಗಿದ್ದ ನಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನೂ ಹೇಳಿಸಿದನಂತೆ. ಬಳಿಕ, ಮತ್ತೆ ಹಸು ವನ್ನು—ಅದರ ಮುಂದೆ ಒಂದು ತೆಕ್ಕೆ ಹುಲ್ಲಿನ ಆಮಿಷವೊಡ್ಡಿ—ಕರೆದು ಪವಾಡವನ್ನು ಘಟಿಸಲಾಯಿತಂತೆ. ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಪಾತ್ರ ಅತ್ಯಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಕ್ಕು, ಇಲಿ, ಮುಂಗುಸಿಗಳು 'ಗುಲೇಬಕಾವಲಿ'ಯೆಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯು ತನ್ನ ವೈಭವದ ತುತ್ತ ತುದಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ನಟನಟಿಯರಲ್ಲದೆ ಆನೆ, ಕುದುರೆ, ಜಿಂಕೆ, ಗಿಳಿ ಮುಂತಾಗಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಮಹಮ್ಮದ್ ಪೀರ್, ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ವಿನೋದಕ್ಕೆ ಒಮ್ಮೆ 'ಸರ್ಕಸ್ ಕಂಪನಿ'ಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದು ಉಲ್ಲೇಖ ವಾಗಿದೆ.[26]

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೊರತೆಯೇನಿದ್ದರೂ, ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಆಕರ್ಷಣೆ ಅಂದು ಜನರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಯಿತು. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಂತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಹಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟರ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿತೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ವರದಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಮಹಮದ್ ಪೀರ್‌ರವರೆಗೆ ಒಂದೊಂದು ಕಂಪನಿಯೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ನಟರಿಗೆ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತು, ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕವು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ನಟನಿಂದ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವಂತಾಯಿತು; ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ನಟನ ಹೆಸರು ಅಜರಾಮರವಾಗಿ ಸೇರಿಹೋಯಿತು. ವರದಾಚಾರ್ಯ, ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾವ್, ರಾಘವಾಚಾರ್ಯ, ಹಂದಿಗನೂರು ಸಿದ್ಧರಾಮಪ್ಪ, ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ, ಗಂಗಾಧರರಾವ್, ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯಿಡು, ಮಹಮದ್ ಪೀರ್, ಕೊಟ್ಟೂರಪ್ಪ—ಮುಂತಾಗಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರ ಹೆಸರಿನ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆಸಬಹುದು.

ಸ್ತ್ರೀಯರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಹುಕಾಲದವರೆಗೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದಿತ್ತು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸುಧಾರಿಸಿದ್ದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಬಹು ಸಂಖ್ಯಾತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ತೊಂದರೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವಂತಿರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಈ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಹಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಭೋದರಾಯರಂತಹ ಗಂಡಸರು ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೂರೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹಿಂದಿನವರು ಹೇಳುತ್ತಾರಾದರೂ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾಗಿಯೇ ಗಂಡಸು ಹೆಣ್ಣುಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವುದು ಅಸಹಜವೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಬರಲು ಬಹಳ ಕಾಲ ಹಿಡಿಯಿತು. ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ ಗಂಡಸರು ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಪಾಡನ್ನು ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೆಂಗಸರನ್ನೇ ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡ ಕಂಪನಿಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಿರೋಧವನ್ನೆದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. 1912ರ ಸರಿ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗದೇ ಹೋಗಲು ಕಾರಣ, ಅವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸರು ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬ ಸಂಗತಿ. ಮುಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನೈತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬದಲಾದಂತೆ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಜಿ.ವಿ. ಸುಂದರಮ್ಮ, ಅಶ್ವತ್ಥಮ್ಮ, ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಂದರಮ್ಮ, ಬಿ. ಜಯಮ್ಮ, ಎಂ. ವಿ. ರಾಜಮ್ಮ, ಜಿ.ವಿ. ಸ್ವರ್ಣಮ್ಮ—ಮುಂತಾದವರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ವೃತ್ತಿ ನಟಿಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಹತ್ವ ದೊರೆತ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದ್ಭುತವಾದ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಕಣ್ಮನಗಳನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಸೀನರಿಗಳು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳು ಕಂಗೊಳಿಸಿದವು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕಗಳಾದರೂ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರುಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಅಂತಃಪುರದ ರಾಣಿ ವರ್ಗವೇ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆದರ್ಶವಾದುದು. ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಪದ್ಧತಿ. ಅದಕ್ಕೊಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಸಂಪ್ರದಾಯವ್ರಾ ಬೆಳೆಯಿತು. ಒಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಸ್ತೆಯ ಪರದೆ, ಅಂತಃಪುರ, ಜಂಗಲ್ ರಸ್ತೆ ಪರದೆ, ಉದ್ಯಾನವನ ಮುಂತಾದ ಸೀನರಿಗಳು, ದರ್ಬಾರ್ ಸೀನ್‌ಗೆ ಒಂದು ಕಟಕಟೆ, ಒಂದು ಸಿಂಹಾಸನ, ಇತ್ಯಾದಿ ದೃಶ್ಯ ಸಜ್ಜಿಕೆಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಂಪನಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿನ ಸಲುವಾಗಿ ಲ್ಯಾಂಪುಗಳನ್ನು ತೂಗು ಹಾಕಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. "ಫುಟ್ ಲೈಟಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ದೀಪಗಳಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಅಂಗುಲ ದಪ್ಪ ಎರಡು ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಡಬ್ಬಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸಿ ಒಂದೊಂದು ಡಬ್ಬಿಗೂ ಮೂರು ಮೂರು ಬರ್ನಲ್ ಮಾಡಿ ಗಾಜಿನ ಚಿಮಣಿಯನ್ನಿಟ್ಟು ಹತ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ನಾಲ್ಕು ಡಬ್ಬಿಗಳೇ ಫುಟ್ ಲೈಟ್."[27] ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಲ್ಯಾಂಪುಗಳನ್ನು ತೂಗು ಹಾಕಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವರ್ಣಮಯ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಮತಾಪು ಹಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದರು, ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಕದ ಮೊದಲ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪೆಟ್ರೊಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ದೀಪಗಳು, ಮುಂದೆ ಡೈನಮೋದಿಂದ ಉತ್ಪಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವಿದ್ಯುತ್ ಬಂದು, ಬೆಳಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಗೆಹರಿಯಿತು.

ಸುಮಾರು ಐವತ್ತರಿಂದ ಎಪ್ಪತ್ತು ಅಡಿ ಉದ್ದ , ಮೂವತ್ತು ಅಥವಾ ನಲವತ್ತು ಅಡಿ ಅಗಲದಲ್ಲಿ ಡೇರಾ ಹಾಕಿ, ಇಪ್ಪತ್ತು ಅಡಿಗಳಷ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಉಳಿದ ಭಾಗವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಕುರ್ಚಿ , ಬೆಂಚಿನ ತರಗತಿಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಹಳ್ಳವನ್ನು ತೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಿಂಭಾಗವೇ ಎರಡಾಣೆಯ ಕೊನೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ವರ್ಗ. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಜಾಹಿರಾತು, ಹಗಲಿನಲ್ಲಿ ತಮಟೆಯನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಾ, ನಡು ನಡುವೆ ಹೂಗು ಹಾಕಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಮುದ್ರಿತ ಚೀಟಿಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಚಾರ ನಡೆಸುವುದು ಕ್ರಮೇಣ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಳದ ಏರ್ಪಾಡು, ಜಾಹಿರಾತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿ.

1917ರಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಯಜಮಾನ್ಯವನ್ನು ತಾವು ವಹಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಇದ್ದ ಸ್ಥಿತಿ 1934ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹೇಗೆ ಬದಲಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ವೀರಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಕತೆಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿವರಣೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯುದಯವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ

ರಂಗ ಸುಧಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಮಹತ್ವದಿಂದ ಕೂಡಿವೆಯಾದುದರಿಂದ ಅವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದೇವೆ : "ಅರದಾಳ, ಇಂಗ್ಲೀಕ, ಸಫೇದ, ಕಾಗೆ ಬಂಗಾರಗಳಿಂದ ಮೇಕಪ್ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ ಹೋಗಿ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಫ್ಯಾಕ್ಟರ್ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕ್ರೇಪ್ ಹೇರ್‌ಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸುವವರೆಗೂ ಬಂದಿತು. ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಈಚಲು ಚಾಪೆಗಳನ್ನು ಹಾಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಹೋಗಿ 500-600 ರೂಪಾಯಿಗಳ ರತ್ನಗಂಬಳಿಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಎರಡು ರೂಪಾಯಿಗೆ ಒಂದು ಗಜದಂತೆ ಸಿಗುವ 'ಅಲ್ಪಾಕ' 'ಮರೀನ' ಎಂಬ ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಗಿಲೀಟಿನ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಚಿಂಕಿ ಹಾಕಿ ಹೊಲೆಸಿದ ಕೋಟು, ಶರಾಯಿ, 30-40 ರೂಪಾಯಿಗಳ ಕೋಟಾ ಕಲಾಪತ್ತಿನ ಸೀರೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ 500-600 ರೂಪಾಯಿಯ ಕಿನ್‌ಕಾಬಿನ ಡ್ರೆಸ್‌ಗಳಿಗೆ 800-900 ರೂ.ಗಳ ಡೈಮಂಡ್ ಕಟ್ಟಿನ ಸಾಚಾ ಕಲಾಪತ್ತಿನ ಸೀರೆಗೇರಿತು. ಕೇವಲ ಒಂದು ಪಿಟೀಲು, ಒಂದು ತಬಲ, ಒಂದು ಸೋಲಾ ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ, ಪಿಯಾನೋ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಪಿಟೀಲುಗಳು, ಡೋಲಕ್, ತಬಲಗಳು, ಕ್ಲೇವೆಯಾರ್ಲಿ (32 ಬಗೆಯ ವಾದ್ಯಗಳ ರೀತಿ ವಿದ್ಯುತ್ತಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ—ನುಡಿಸಬಹುದಾದ ವಾದ್ಯ) ಗಳಿಗೇರಿತು".[26] ಮೊದಲು ಆರೇಳು ಎತ್ತಿನ ಗಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಸ್ಥೆ ಮುಂದೆ ಸ್ಪೆಷಲ್ ರೈಲು ಗಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸ ತೊಡಗಿತಂತೆ. ತಿಂಗಳೊಂದಕ್ಕೆ ನೂರಾರು ಜನ ನಟವರ್ಗದವರ ಖರ್ಚು ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಗಳಿಗೆ ಮುಟ್ಟುತ್ತಿತ್ತಂತೆ.

ಮೇಲಿನ ವೈಭವ, ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಉಂಟಾದದ್ದು ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹಣ ವ್ಯಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎಷ್ಟು ಮುಗ್ಧರು ಮತ್ತು ಸರಳ ಹೃದಯಿಗಳಾಗಿದ್ದರೆಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು, ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನು ಅವರು ವಾಸ್ತವದ ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ ನೋಡುವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ತೋರಿಸಿದವರಲ್ಲ. ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಅವರಿಗೆ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದು ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳಿಗೇ ಉಬ್ಬಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. "ಅಶೋಕ ವನದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಸಣ್ಣ ಮಾವಿನ ಕೊಂಬೆಯನ್ನು ಕಡಿದು ತಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟು ಅದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮೂರು ಬಾಳೆ ಹಣ್ಣುಗಳ ಗೊಂಚಲು ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದುದಲ್ಲದೆ ಅದೇ ಮಾವಿನ ಕೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ಎಳನೀರು ಒಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಇಳಿಯ ಬಿಟ್ಟು, ಆಂಜನೇಯನು ಅಶೋಕ ವನವನ್ನು ಹಾಳು ಮಾಡುವಾಗ ಮಾವಿನ ಮರದಲ್ಲಿದ್ದ ಬಾಳೆಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತಿನ್ನುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಎಳನೀರನ್ನು ಕುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದನು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಜನಗಳು ತುಂಬಾ ಹೊಗಳುತ್ತಿದ್ದರು."[20] ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಜೀವನವೆಂದೇ ಭ್ರಮಿಸಿ ಭಾವಾವೇಶಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಉಂಟು. ವರದಾಚಾರ್ಯರ

'ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ'ದ ಕೊಯಮುತ್ತೂರು ಮೊಕ್ಕಾಂನಲ್ಲಿ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ' ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನಡೆದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಹಿರಿಯರೊಬ್ಬರು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ : 'ಈಶ್ವರನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದವೆಲ್ಲವೂ ಎದ್ದು ನಿಂತು ಒಂದು ಸಾರಿ 'ಹರ ಓಂ' ಎಂದು ಉದ್ಗಾರವೆತ್ತಿ ಕೈ ಮುಗಿದರಂತೆ... ಒಬ್ಬ ಮುಸಲ್ಮಾನನು ಬಂದಿದ್ದ. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮಹರ್ಷಿಗಳು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ—ಚಂದ್ರಮತಿಯರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ತೊಂದರೆ ನೋಡಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕಣ್ಣೀರಿಟ್ಟ. ಕಟ್ಟಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಮತಿಯ ಶಿರಸ್ಸನ್ನು ಕತ್ತರಿಸುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆವೇಶದಿಂದ ಎದ್ದು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರನ್ನು ತಡೆಯಲು ಹೋದನಂತೆ. ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಿಡಿದು ಕೂರಿಸಬೇಕಾದರೆ ಬಹು ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಆನಂತರ ವರದಾಚಾರ್ಯರು, 'ಕೂತು ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ನೋಡು ಎಂದು ಹೇಳಿದರಂತೆ.' ಈಶ್ವರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗುವ ದೃಶ್ಯ. ಕತ್ತಿಯು ಹೂಹಾರವಾದುದನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ 'ತಲವಾರ್ ಫೂಲ್ ಹೋಗಯಾ' ಎಂದು ಆನಂದದಿಂದ ಕೂಗಿದನಂತೆ."[30] ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲಾ ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಇದೇ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ನಗರ ಮತ್ತು ಪಟ್ಟಣವಾಸಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿದ್ಯಾವಂತರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದಲ್ಲಿದ್ದರು.

ಆದರೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭುಗಳು ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಯ ವಿದ್ಯಾವಂತರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷಿಸಲಿಲ್ಲ : ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಅಭಿರುಚಿ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೂ ತೊಡಗಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಹಾನಿಯಾಯಿತು. ಜನತೆಯ ಹಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅದ್ದೂರಿ ದೃಶ್ಯ, ವೈಭವಗಳ, ಸಂಗೀತದ, ಅಭಿನಯದ, ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಅವರು ಇನ್ನೂ ಹೊಣೆಯರಿತು ನಡೆದಿದ್ದರೆ ತಮ್ಮ ಅವನತಿಯನ್ನು ತಡೆಯಬಹುದಿತ್ತು. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೂರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಬಲಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಜಗತ್ತಿಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಬೀಳಿಸುವುದು ಬಹು ಸುಲಭವಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಭಾವಾವೇಶದ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಹಣ ಖರ್ಚುಮಾಡಿ ಇನ್ನೂ ವೈಭವದಿಂದ ಅವರು ನಿರ್ಮಿಸತೊಡಗಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರತಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಹೊಸ ನಿರ್ಮಿತಿಗಾಗಿ ಹೆಣಗಬೇಕಿಲ್ಲ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಚಲನ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿದ್ದ ಅನುಕೂಲಗಳು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ನೂರುಪಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸುಲಭ ಮನರಂಜನೆಯ ಬೆನ್ನುಹತ್ತದೆ, ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಂಬಲದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಚಲನ ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಅದು ಸ್ಪರ್ಧಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ

ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ಕೊಡಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಸ್ಮಯದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕಾಯಿತೆನ್ನುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

❑

ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳು

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಜಾನಪದ, ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತವೆಂದು ಎರಡು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪೂರೈಸಿದಂತೆ, ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ರಚಿಸಲಾದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳಾದ ಪಂಪ, ರನ್ನ, ರಾಘವಾಂಕ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರು ಪ್ರಥಮ ತರಗತಿಯ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದರು. ರನ್ನನ 'ಸಾಹಸಭೀಮ ವಿಜಯ', ಮತ್ತು ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ'ಗಳಂತೂ ಅಲ್ಲಿನ ನಾಟ್ಯಗುಣಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾಗಿವೆ. ಶೂನ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಯ ನಾಟಕೀಯ ಕಲ್ಪನೆ ವಿನೂತನವಾದುದು. ಹೀಗಿದ್ದೂ ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನವರೆವಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ "ಹದಿನೈದನೆ ಶತಮಾನದವರೆವಿಗೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದವನ್ನು ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ."[1] ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಊಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಬಹುಶಃ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ರಾಜಮಹಾರಾಜರ ವಿಲಾಸಮಯ ಜೀವನ ವಿಧಾನವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಅರಿವಿಗೆ ಎಟುಕದಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗಿರಿಸಿದ್ದಿರಬೇಕು, ಅಥವಾ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಆರಾಧನಾ ವಿಧಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಸಮರ್ಥ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮವಿದ್ದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದ್ದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಎದುರಿಸಿ ಬಹುಕಾಲ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ

ಹಿಡಿತವಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾರಣ, ನಾಟಕವ್ವೂ ಬಹಳ ಕಾಲ ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ದೂರವಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಂತೆ ಅಭಿಜಾತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದವೇ ಕನ್ನಡ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಂಕುರಾರ್ಪಣ ಯಾಯಿತು.

ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದರೆಂದೂ, 'ದಶಾವತಾರದ ಮೇಳ'ವೆಂಬ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೊಂದು ಅರಮನೆ ಯಲ್ಲಿತ್ತೆಂದೂ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಅರಸರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಮತ್ತು ಅನುವಾದಕರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವು ದೊರೆತು, ದೇಶೀಯ ಕಲೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಆಸ್ಥಾನವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಮೇಲು ವರ್ಗದ ಪ್ರಜೆಗಳು, ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮತ್ತು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರು ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಅನುವಾದಿತ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಮೊದಲಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಭಾವ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಮುಖರಾದ ಶಾಂತಕವಿ, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರ (1672-1704) ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾದ ಸಿಂಗರಾರ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಅಭಿಜಾತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರನೆನ್ನಬಹುದು. ಈತನ ನಾಟಕವಾದ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ವು ಸಂಸ್ಕೃತ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ಅನುವಾದ ವಾಗಿದ್ದರೂ ಕವಿ ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ತಿಳಿಸಿಲ್ಲ. ಸಿಂಗರಾರ್ಯನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಯಾರಾದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದಾದರೂ ಅವುಗಳಾವುವೂ ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ.

'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ವು ಮೂಲ ಕೃತಿಯಾದ ಶ್ರೀ ಹರ್ಷನ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯಂತೆ ಉತ್ತಮ ಮಾದರಿಯ ಭಾವುಕ ನಾಟಕ (Melo Drama) ವಾಗಿದ್ದು ಕಲ್ಪನೆ ವಾಸ್ತವಗಳೆರಡೂ ಹಿತಮಿತವಾಗಿ ಬೆರೆತಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಅಪೂರ್ವ ರೀತಿಯ ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ ಮತ್ತು ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕದ ಸಾಲಿಗೆ ಅದನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಉಚಿತವರಿತು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಮಗ್ರತೆ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಥೆಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವಾಗ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇದರ

ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ವಾಸುದೇವ—ಸಾರಸ್ವತಿಯರ ಪ್ರಣಯವು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಬಗೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನು ತುಂಬಾ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಂಶಗಳಾದ ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ, ವೀರ, ಹಾಸ್ಯ ಮುಂತಾದ ರಸಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯರಿತು ಮಹತ್ವ ದೊರೆತಿದೆ.

'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ವು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವಾಗಿ ರಂಜಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಮೂಲ ಕೃತಿಯಾದ 'ರತ್ನಾವಳಿ'. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ದೇಶ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವಾಗಿ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಗೆ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹಾನ್ ನಟರಾಗಿದ್ದ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗೆ 'ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಎಂದೇ ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದರು. 'ರತ್ನಾವಳಿ', ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ರಾಜಮಹಾರಾಜರ ಶೃಂಗಾರ ವಿಲಾಸಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಮೇಲು ವರ್ಗದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರರಚನೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶೃಂಗಾರ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವಾದ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯನ್ನು ಕೇವಲ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದರೂ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಹೆಸರು ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಆದರೆ ಆತನಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಬರೆಯುವ ಆಸೆಯಿದ್ದಿರುವಂತಿದೆ. 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಶ್ರೀವೈಷ್ಣವ ಮತದ ಪ್ರೇಮವನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ಆಸೆಯೂ ಅವನನ್ನು ಆವರಿಸಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಈ ಎರಡೂ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ವೇಷತೊಡಿಸಿ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ವೆಂದು ರೂಪಾಂತರಿಸಿಬಿಟ್ಟನು. ಮೂಲಕೃತಿಯ ಋಣವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸದೆ ಕೃತಿಚೌರ್ಯದ ಆಪಾದನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನು ವಸ್ತುರಚನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೇನನ್ನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸದೆ, ಕೇವಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೂಲದ ಸಾಗರಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾರಸ್ವತಿ, ಉದಯನನೇ ವಾಸುದೇವ, ವಿದೂಷಕನೇ ಕುಚೇಲ, ವಾಸವದತ್ತೆಯೇ ರುಕ್ಮಿಣಿ—ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಪಾತ್ರ ಘನತೆಗೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದೆ. ಮಹಾವಿಷ್ಣುವಿನ ಅವತಾರವೆಂದು ಪ್ರತೀತಿಯಿರುವ ವಾಸುದೇವ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಧೀರ ಲಲಿತ ನಾಯಕನಂತೆ ಹೆಣ್ಣುಗಳೆದುರು ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗಿ ಅಂಗಲಾಚುತ್ತಾನೆ. ಕುಚೇಲನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೊದಗಿರುವ ದುರ್ಗತಿಯಂತೂ ಅಸಹ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭಾಗವತ ಶಿರೋಮಣಿಯಾದ ಆತ ಇಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ವಾಸುದೇವನ ಪ್ರಣಯ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಕುದುರಿಸುವ ದಲ್ಲಾಳಿಯಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ, ಉಡುಗೊರೆಗಳಿಗಾಗಿ ಹಲ್ಲುಗಿಂಜುವ, ಮೂರ್ಖತನದ ಮಾತು ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುವ ಅವನ ಸ್ಥಿತಿ ಮರುಕ ತರಿಸುವಂತಿದೆ. ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ

ನಾಟಕವು ವಸ್ತು ರಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುವುದಾದರೆ ಅದರ ಕೀರ್ತಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಆಭಾಸ ಮತ್ತು ಅನೌಚಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನೇ ಹೊಣೆಗಾರ.

'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ವು ಅನುವಾದಿತ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಸಹ ಮೇಲ್ತರಗತಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ ಕಥನ ಶೈಲಿ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಿಲ್ಲ. 'ಎನೆ', 'ಎಂಬುದುಂ' ರೀತಿಯ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಕೊನೆಗೆ ಜೋಡಿಸುವ ಆತನ ಅಸಹಾಯಕತೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಮಂಕಾಗಿಸಿದೆ. ಆತನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹಂಬಲವೂ ಈ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಕೃತಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದೆ. "ಭಾಷಾಂತರವನ್ನು ಮೂಲದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಭಾಷಾಂತರದ ಹಳಗನ್ನಡದ ಶೈಲಿ ಮೂಲದ ಸರಳ ಶೈಲಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಭಾಷಾಂತರದ ಬಹುಭಾಗ ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಭಿನಯ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರವ್ಯ ನಾಟಕವೆಂಬಂತೆ ಪ್ರೌಢ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವುದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಅಭಿನಂದನೀಯವಾಗಲಾರದು. ಶೃಂಗಾರ ರಸ ನಿರೂಪಣವೇ ಸರ್ವಸ್ವವಾಗಿ ಕುಳಿತಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ಎಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿದ್ದರೆ ಅಷ್ಟು ಸುಖ".[2] ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು—"ಇದನ್ನು ಓದಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಪಾರಿಜಾತದ ಹೂಗಳನ್ನು ಕುಯ್ದು ದುಪಟಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಟು ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಿದಂತೆ ಭಾವನೆಯಾಗುತ್ತದೆ"[3] ಎಂದಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿವೆ.

'ರತ್ನಾವಳಿ' ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣಾನುಸಾರವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅದರ ವಸ್ತು ಜಾನಪದೀಯ ಮೂಲವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. 700-400 ವರ್ಷಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಗುಣಾಢ್ಯನ ಬೃಹತ್ಕಥಾ ಪರಂಪರೆಯ ಉದಯನ ಮಹಾರಾಜನ ಕಥೆಯೇ ಶ್ರೀಹರ್ಷನಿಗೆ ಆಕರ. "ಶ್ರೀಹರ್ಷನು ಗುಣಾಢ್ಯನಿಂದ ಮೊದಲು ಉಪದೇಶವನ್ನು ಪಡೆದು ಅನಂತರ ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿ ಅವರ ಸೇವೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ' 'ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ'ಗಳಿಂದಂತೂ ಅನೇಕ ಸಂಭಾಷಣಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೇ ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ತಂದು 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ".[4] ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ ಕೃತಿಚೌರ್ಯವನ್ನು ಮಹಾ ಅಪರಾಧವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀಹರ್ಷನು ತಾನು ಪಡೆದ ಕಡವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಾಕಷ್ಟು ಉತ್ತಮ ದರ್ಜೆಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದರೆ, ಸಿಂಗರಾರ್ಯ ಅದನ್ನು ಅನೌಚಿತ್ಯ, ಆಭಾಸಗಳಿಂದ ಕೆಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೂ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ವು ಕನ್ನಡ ಅಭಿಜಾತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ ತರುವಾಯ ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಯಾವುದೇ ಕನ್ನಡ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅನುವಾದವಾಗಲಿ ದೊರೆಯದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯಾದರೂ, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರದ ಸುಗ್ಗಿಯೇ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಮತ್ತು ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಎರಡು ದಶಕಗಳವರೆವಿಗೂ, ಅಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ನವೋದಯದವರೆವಿಗೂ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಭಾಷಾಂತರಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ, ಮರಾಠಿ ಮುಂತಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಅನುವಾದಿಸಲಾದ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಅಂದು ಪೂರೈಸಿದವು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸಲಾದ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯೆಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳೂ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಕೆಲವು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದವು.

ಕ್ರಿ.ಶ. 1870 ರಿಂದ 1920ರವರೆಗಿನ ಅರ್ಧ ಶತಕದ ಕಾಲವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವ ಯುಗವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಮುಂತಾದ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದಲೂ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಬಕಾವಲಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದ ಕೃತಿಗಳೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಅನುವಾದಿಸಲಾದ ಕೃತಿಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಈ ಅವಧಿಗೆ ಸೇರಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ ಕೃತಿಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯೊಂದನ್ನು ಮುಂದೆ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಷ್ಟೆ ಈ ಸಮೀಕ್ಷೆಯ ಗುರಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಅನುವಾದಗಳ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಅಪ್ರಕೃತವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ಕರ್ಷದಿಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಜಾಗೃತಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳೇ ಮುಂತಾದವರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವಿಸಲು ತೊಡಗುವ ಮುನ್ನವೆ ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಆರಂಭಿಸಿದ್ದರು. 1869ರಲ್ಲಿ ಚುರಮುರಿಯವರು 'ಶಾಕುಂತಲ'ವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದರು. 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡಾನುವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಚುರಮುರಿಯವರದು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. "ಇದುವರೆಗಿನ ಶಾಕುಂತಲದ ಅನುವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಇದುವೆ ಮೊದಲಿನದು.

ಅದು ಮೂಲದಲ್ಲಿಯ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಗದ್ಯ, ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಪದ್ಯವೆಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುವಾದವಾಗಿರದೆ, ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ದೇಸೀ ಹಾಡಿನ ಪರಂಪರೆಗೆ ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದು ಆ ಮೂಲಕ ಜನತೆಯ ಸಂಗೀತದ ಒಲವಿಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆ ಹಾಡುಗಳು ಭಾವಪೂರ್ಣವೂ, ಸರಳವೂ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ ವಿವಾಹ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಹಾಡುವಷ್ಟು ಅವು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದವು."[5] ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಂತಹ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕವು ಚುರಮುರಿಯವರ ಅನುವಾದದ ಧಾಟಿಯ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಿರುವ ಚುರಮುರಿಯವರು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಸಮರ್ಥ ಅನುವಾದವಾಗಿ ಚುರಮುರಿಯವರ 'ಶಾಕುಂತಲ'ವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಅನುಕೂಲಗಳು ಅದಕ್ಕಿವೆ. ಆದರೂ ಚುರಮುರಿಯವರ 'ಶಾಕುಂತಲ' ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಾಣಲು ಮುವ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳು ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು.[6] ಚುರಮುರಿಯವರು ಶಾಕುಂತಲವಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದರೆಂದು ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಶೂದ್ರಕನ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ'ವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಗದ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಹೆನ್ರಿ ಫೀಲ್ಡಿಂಗ್‌ನ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ 'ಸುಂದರಾ ನಾಟಕ'ವೆಂಬ ಏಕಾಂಕವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಂತೆಯೂ ಗೊತ್ತಾಗಿದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರರು. ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಪಲಬ್ಧ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ದ್ವಿತೀಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವಿಸಲು ಆಗಿನ ಅರಸರಾಗಿದ್ದ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರರೇ ಮುಂದಾದರು. ಅವರ ಆಶ್ರಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳಿಂದಲೇ 1881ರಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ 'ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭೆ'ಯ ಕೋರಿಕೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಅರಮನೆಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಾಟಕ ರಚಿಸಲು ಮುಂದಾದರು. 'ಅಭಿನವ ಕಾಳಿದಾಸ' ಎಂಬ ಮನ್ನಣೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರು.

ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಅವರ

ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಕಾಳಿದಾಸ, ಭವಭೂತಿ, ಶ್ರೀಹರ್ಷ, ಆರ್ಯ ಕ್ಷೇಮೀಶ್ವರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲದೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಮಹಾನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಅವರು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಕುಂತಲ, ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ, ರತ್ನಾವಳಿ, ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತ್ರೆ, ಮಾಲತೀ ಮಾಧವ, ಚಂಡ ಕೌಶಿಕ ನಾಟಕ—ಇವು ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಕನ್ನಡಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು. "ಇವರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲವೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದಂತಾಗಿದೆ. ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳು ಅವರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಭಾಷಾಂತರವನ್ನು ಇವರ ಭಾಷಾಂತರಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ."[7] ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಬಿಟ್ಟಿರಬಹುದಾದ ಇತರ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಸ್ಥಾನದ ಉಳಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದರು.

ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿರುವವರೆಂದು ಏಳು ಜನ ಮಹನೀಯರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿರುವುದೇ ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಮತ್ತು ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ಅನುವಾದಕರಿಬ್ಬರೂ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣಾತರಿದ್ದು, ಶಾಕುಂತಲದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯು ಮೂಲವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವಿತ್ತು ತನ್ನ ಪ್ರೌಢ ಕವಿತ್ವ ರಚನೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ, ಶೇಷಗಿರಿರಾಯನ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಭಾವದ ವಿಸ್ತರಣೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿ, ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಪ್ರಿಯತೆ—ಇವು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿವೆ."[8]

ಶಾಕುಂತಲವು ಕಾಳಿದಾಸನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕವೆಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾದ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯೆಂದೂ ಬಹುಪಾಲು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಶಾಕುಂತಲದ ಕಥೆ, ಸರಳವೂ ನೀರಸವೂ ಆಗಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನು ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಅಪೂರ್ವ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಮೂರ್ತಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಕುಂತಲೆಯ ಪಾತ್ರರಚನೆಯೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಶೇಷ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣ ಮಾದರಿಯ ದಿಟ್ಟಹೆಣ್ಣಾಗಿದ್ದ ಶಕುಂತಲೆಯು ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ಕೋಮಲೆಯೂ, ನಾಚಿಕೆ ಸ್ವಭಾವದವಳೂ ಆಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವಳ ರೂಪವು ಈ ಗುಣ ವಿಶೇಷದಿಂದ ಇಮ್ಮಡಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಅವಳನ್ನು ದುಷ್ಯಂತನು ಗುರುತಿಸದಿರಲು, ಕಾಳಿದಾಸನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಾರಣ—ಉಂಗುರದ

ಪ್ರಸಂಗ—ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರೇಮಿಸಿ, ಗಾಂಧರ್ವ ವಿಧಿಯಿಂದ ಲಗ್ನವಾಗಿ, ಶಾಪದ ಕಾರಣದಿಂದ ಮರೆತಿರುವ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಕುಂತಲೆ ಅಸಹಾಯಕಳಾದ ಅಬಲೆಯಂತೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಮಹಾಭಾರತದ ಶಕುಂತಲೆಗಿಂತ ಉಚಿತವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಘನತೆ ತರುವಂತಿದೆ. ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ದುಷ್ಯಂತನ ನಡವಳಿಯೂ ಬಿಡಾಡಿತನವಾಗಿರದೆ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕ ಉದಾರತೆಯಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯರ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಅಗಲಿಕೆ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮದ ವೇದನೆಯು ಅವರ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಪರಿಶುದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಕಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ ತತ್ತರಿಸುವಾಗ ಪರಸ್ಪರರ ಗುಣ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಪ್ರೇಮದ ಆಳವು ಪರಿಚಯವಾಗಲು ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ತೀವ್ರ ಬಗೆಯ ಅಪಾಯಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದ ಸಂಬಂಧ ಪುನಃ ದೃಢಗೊಂಡಾಗ ಅದೊಂದು ಹೊಸ ಜನ್ಮವನ್ನು ಪಡೆದಂತಾಗಿ, ಮುಂದೆ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಬಿರುಕಿಲ್ಲದಂತೆ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಒಂದುಗೂಡುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲದೆ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಕರುಣ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಮುಕ್ತ ಕಂಠದಿಂದ ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವಿದೂಷಕನ ಹಾಸ್ಯವೂ ಸಹ ಉಳಿದ ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ರೂಕ್ಷ ಮಾದರಿಯದಲ್ಲ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಯಂತೂ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿದ್ದು, ಒಟ್ಟಾರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈ ನಾಟಕ ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರವಾಗಿದೆ.

ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಭಾಷಾಂತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಗಳ ಇತರ ಭಾಷಾಂತರಗಳೊಡನೆಯೂ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಿ ಮೇಲಾದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಬಲ್ಲದೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲಾನುಸರಣೆಗೆ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟಿರುವರಾದರೂ ಕನ್ನಡ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ರೀತಿ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಅವರು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಧಾನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. "ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕಾಣದ ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದೇ ಅವರ ಪ್ರತ್ಯುತ್ಪನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ನಿದರ್ಶನ. ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವ ಪದ ಸಮುದಾಯ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸುವಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ತದ್ಭವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಕರ್ಣ ಕಟುವಾಗದಂತೆ ಮಾಡಿ, ಮೂಲದ ಸೊಬಗು, ನಯ ಮತ್ತು ಭಾವ ಬಂಧುರತೆಗಳನ್ನು ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿಯೂ ಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಕೈವಾಡ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತೋರಗಾಣಿಸದೆ ಮೂಲ ಕವಿಯ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಅರ್ಥ ಸಂಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಭಾವಗತಿಗಳನ್ನೇ ತಂದು ಭಾಷಾಂತರವನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವೆವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಬಾರದಂತೆ ಮಾಯಾ

ಏಪಾಸಿಕೆಯನ್ನು ಬೀಸಿರುವುದು ಅವರ ಭಾಷಾಂತರದ ಹಿರಿಮೆ."[9] ಸ್ವತಃ ಕವಿಗಳಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಇಷ್ಟು ಉತ್ತಮ ಮಾದರಿಯ ಭಾಷಾಂತವು ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. "ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಲಾಶಕ್ತಿ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಗೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಭಾಷಾಂತರ ಕಲೆ ಕನ್ನಡ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಗೊಂಡಿದೆ."[10] ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆ ಕನ್ನಡ ಶಾಕುಂತಲದ ಭಾಷಾಂತರದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಉಳಿದ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಕುರಿತೂ ಸ್ಪಷ್ಟನಿಲುವು ತಾಳಿದೆ.

ಕಾಳಿದಾಸನ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ವನ್ನೂ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಊರ್ವಶಿ-ಪುರೂರವರ ಕಥಾ ಪರಂಪರೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಋಗ್ವೇದ, ಶತಪಥ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಮತ್ಸ್ಯಪುರಾಣ, ವಿಷ್ಣು ಪುರಾಣ, ಕಥಾ ಸರಿತ್ಸಾಗರಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. "ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ರೂಪುಗಳನ್ನು ತಳೆದಿರುವ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನು ಯಾವುದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಈ ಪುರಾಣಗಳ ಕಾಲಮಾನಗಳು ನಿರ್ಧಾರವಾಗಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಪುರಾಣಗಳು ಕಾಳಿದಾಸನ ಅನಂತರವೂ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತಗಳಾಗಿರಲು ಸಾಕು."[11]

ನಿಯಮಾತೀತ ಹಾಗೂ ದುರ್ಧರವಾದ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಪೀಡಿತಳಾದ ಊರ್ವಶಿ ಮತ್ತು ಧೀರೋದಾತ್ತನಾಗಿಯೂ ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದ ಪ್ರೇಮ, ಅಗಲಿಕೆಗಳಿಂದ ದೈನ್ಯತೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗುವ ಪುರೂರವರ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ರಮ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಮಾಗಮಕ್ಕಿಂತ ವಿಯೋಗದ ಮೂಲಕವೇ ಉತ್ಕರ್ಷ ಹೊಂದುವ ಪ್ರೇಮದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನು 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಐದು ಅಂಕಗಳ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಮುಗಿಸುವಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಮೃತಿ ಹೊಂದಿದರಿಂದ ಉಳಿದ ಒಂದು ಅಂಕವನ್ನು ಬೇರೆಯವರು ಪೂರೈಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಶಾಕುಂತಲದಂತೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಅನುವಾದವೆಂದು ಇದನ್ನು ಯಾವ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಗುರುತಿಸಿಲ್ಲ.

ಚಾಮರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಸೋಸಲೆ ಅಯ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅನುವಾದವು ಕ್ರಿ.ಶ. 1891ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿತ್ತೆನ್ನಲು ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಅಯ್ಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು 'ಪ್ರತಾಪ ಸಿಂಹ ಚರಿತ್ರೆ' ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಅನುವಾದಿಸಿದಂತೆ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

ಭವಭೂತಿಯ 'ಉತ್ತರ ರಾಮ ಚರಿತ್ರೆ' ಆತನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದೆಂದು ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಈ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ಕಥಾ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಭವಭೂತಿಯ ಈ

ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಏಕತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಆತನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಚಿತ್ರವತ್ತಾದ ಆತನ ಕಲ್ಪನೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು. ಉತ್ತರ ರಾಮ ಚರಿತ್ರೆಯು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಕಾವ್ಯಮಯತೆಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಕರುಣ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಇಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಮನ ಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ. ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ತಡೆಯಿಲ್ಲದ ಶೋಕವು ಹೊನಲಾಗಿ ಹರಿದಿದೆ. ರಾಮ, ಸೀತೆ, ಜನಕ, ಕೌಸಲ್ಯೆ—ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ದುರ್ಭರ ಶೋಕವನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. "ಭವಭೂತಿ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ವಿದ್ವತ್ಕವಿ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತನಾದ ಪಂಡಿತ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಎಂಥ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಲಿ ಯಾವ ಅರ್ಥದ ಎಂಥ ಛಾಯೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಅವನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಲ್ಲನು. ಅವನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಇದೆ, ಉದಾರತೆ ಇದೆ. ಅರ್ಥ ಗೌರವವಿದೆ, ವಾಗ್ವೈದಗ್ಧ್ಯವಿದೆ... ಆದರೆ ಅವನ ಪಾಂಡಿತ್ಯವು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅತಿಯಾಗುತ್ತದೆ."[12] ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಉತ್ತರ ರಾಮ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನುವಾದವು ಮೇಲ್ತರಗತಿಯದೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮೂಲವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿರುವುದು ಉಂಟು. "ಶ್ರೀಮಾನ್ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಇದರ ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕಾಗಿ ಬಹಳ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟಿರಬಹುದಾದರೂ ಮೂಲದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಮೂಲದ ವೃತ್ತಗಳೆನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಂದಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಮೂಲದ ಪದ /ಗುಂಫನ ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲವಾಗಿವೆ."[13] ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಉತ್ತರ ರಾಮ ಚರಿತೆಯಲ್ಲದೆ ಭವಭೂತಿಯ ಮಾಲತಿ ಮಾಧವವನ್ನೂ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತರ ರಾಮ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಂದರೆ ಧೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಿಲ್. "ಮುಳಬಾಗಿಲರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲದಿಂದ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಅವರ ಭಾಷಾಂತರ ಶೈಲಿ ಲಲಿತವಾಗಿದೆ, ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿದೆ... ದಿನ ಬಳಕೆಯ ಪಡೆ ನುಡಿಗಳು ಮತ್ತು ಗಾದೆಯ ಮಾತುಗಳು ಅವರ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಸಾದ ಗುಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ."[14]

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರತ್ನಾವಳಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ ಇಬ್ಬರು ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಒಬ್ಬರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ಭಾಷಾಂತರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಸರಳವಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ, ವಿದ್ವತ್ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸನ್ನವಾದ ರೀತಿಯನ್ನು ಪದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ರತ್ನಾವಳಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ಅನುವಾದವೆಂದರೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಿ ಶಿವಶಂಕರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳದು. ಪಾಂಡಿತ್ಯಮಯವಾದ ಅವರ ಭಾಷಾಂತರ ರಸವತ್ತಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ.

ಕ್ಷೇಮೀಶ್ವರನ 'ಚಂಡ ಕೌಶಿಕ' ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಕೊನೆಯ ಅನುವಾದ. ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದು ಉಳಿದ ಒಂದು ಅಂಕವನ್ನು ಬೇರೆಯವರು ಮುಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಕಥೆಯನ್ನೇ ನಾಟಕವು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದರಿಂದ 'ಚಂಡ ಕೌಶಿಕ'ವೆಂದೇ ಹೆಸರಿಡಲಾಗಿದೆ. ಕ್ಷೇಮೀಶ್ವರನ ಪ್ರಚಂಡ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ'ದ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ನೆನಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪ್ರತಿನಾಯಕನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿರುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಅನುವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯಮಯವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆ.

ಜಯರಾಯಾಚಾರ್ಯರೆಂಬ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಚಂಡ ಕೌಶಿಕವೆಂಬ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ನಾಟಕ'ವೆಂದು ಕ್ಷೇಮೀಶ್ವರನ ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಧೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಲರು ಪ್ರಮುಖರು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ನಾನಾ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಧೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಲರು ಅಗ್ರಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ತರುಣರನ್ನು ಭಾಷಾ ಸೇವೆಯತ್ತ ಆಕರ್ಷಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಸ್ವತಃ ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು ಮುಂತಾದ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದು, ಅವರ 'ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತ್ರೆ' ಅನುವಾದವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಶೂದ್ರಕನ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ, ಭಟ್ಟನಾರಾಯಣನ 'ವೇಣಿ ಸಂಹಾರ'. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'—ಎಂಬಿವು ಅವರು ಅನುವಾದಿಸಿದ ಉಳಿದ ಮೂರು ಕೃತಿಗಳು.

'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ'ವು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿ. ಈ ನಾಟಕದಂತೆ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಣಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಶೂದ್ರಕನು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ತುಣುಕನ್ನೇ ಉಜ್ಜಯನಿ ನಗರ ಜೀವನದ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒಳನೋಟವನ್ನು 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಧಾನ, ಗೌಣ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಮುವ್ವತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯ ಅಸದೃಶವಾಗಿದೆ. "ಈ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಪ್ರಾಯಶಃ ಮತ್ತಾವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಲಾರದು. ವಿಟ, ಚೇಟ,

ವಿದೂಷಕರ ಮಾತಿನಲಿ, ಜೂಜುಕೋರ, ಕಳ್ಳ, ದೂತ-ಪಟಿಂಗ, ಚಾಂಡಾಲ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಇದರ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಗಟುವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ... ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಕಾರನ ಹಾಸ್ಯವು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧವಲ್ಲ, ಕ್ಲಿಷ್ಟವಲ್ಲ, ಒಂದು ತೆರದ್ದಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕವು ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಧಾನವೆನ್ನಬೇಕಾದರೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಹಜವಾದ ಸರ್ವತೋಮುಖವಾದ ಹಾಸ್ಯವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಸ್ಯದೊಡನೆ ಸರಿದೂಗಬಲ್ಲುದು."[15] ಶೂದ್ರಕನು ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ವಕ್ರತೆ ಉದಾರತೆಗಳನ್ನು ಅತಿಭಾವುಕತೆಗೆ ಎಡೆಗೊಡದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದು ನಾಟಕದ ಮಹತ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. "ಶೈಲಿಯೂ ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಸೂಚಕವಲ್ಲದಿರಬಹುದು, ಪ್ರೌಢವಲ್ಲದಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರಸವಿದೆ, ನವೀನತೆಯಿದೆ, ಸರಳತೆಯಿದೆ, ಅಲಂಕಾರ ಭಾರವಿಲ್ಲ, ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲ, ಅಲಕ್ಷವೇ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ."[16] ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಈ ನಾಟಕವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಮುಕ್ತ ಪ್ರಶಂಸೆ ಪಡೆದಿದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 1920ಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೆ ಈ ನಾಟಕದ ಎರಡು ಅನುವಾದಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದವೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. 1929ರಲ್ಲಿ ನಂಜನಗೂಡು ಸುಬ್ಬಾ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ ತಮ್ಮ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ'ವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಧೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಿಲರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಈ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಚಾರುದತ್ತನ ಉದಾತ್ತತೆ, ಶಕಾರನ ಕ್ರೂರ ಹಾಸ್ಯ, ಮೈತ್ರೇಯನ ವಿನೋದ—ಎಲ್ಲವೂ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿವೆ."[17]

'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ'ವನ್ನು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಅನುವಾದಿಸಿದ ಮತ್ತೊಬ್ಬರಾದ ಗರಣಿ ವೈ. ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಹರ್ಷವರ್ಧನನ 'ನಾಗಾನಂದ'ವನ್ನೂ ಇವರು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಧೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳುಬಾಗಿಲರಂತೆ ಇವರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗರನ್ನೇ ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವರು.

ಧೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಿಲರ ಮತ್ತೊಂದು ಅನುವಾದ, ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ'ವು ಅಂತಃಪುರದ ಪ್ರಣಯ ಕಥೆಯಾಗಿದ್ದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಶೃಂಗಾರ ವರ್ಣನೆಗೆ ವಿಪುಲವಾದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಸೌಂದರ್ಯ ವರ್ಣನೆಗೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವಷ್ಟು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮತ್ತಾವ ನಾಟಕವೂ ಕೊಟ್ಟಿರಲಾರದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಯೌವ್ವನದ ಉತ್ಸಾಹ ಸಂಭ್ರಮಗಳಿವೆಯಾದರೂ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತ ಸಮಗ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಿಲ್ಲ. ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಿಲರು ಭಟ್ಟನಾರಾಯಣನ 'ವೇಣಿ ಸಂಹಾರ'ವನ್ನೂ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಕೌರವನ ಸಂಹಾರದವರೆಗಿನ ಮಹಾಭಾರತ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಆರು ಅಂಕದ ಈ ನಾಟಕ,

ಕನ್ನಡದ 'ಪಂಪ ಭಾರತ' ಮತ್ತು ರನ್ನನ 'ಸಾಹಸ ಭೀಮವಿಜಯ'ದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವ ಕೃತಿ. 'ವೇಣಿ ಸಂಹಾರ'ವು ಮಾತಿನ ಕೌಶಲ್ಯಕ್ಕೆ, ವೀರರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಹೆಸರಾದಂತೆ ದುರ್ಯೋಧನನ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿರಿಸಿ ಕೊಂಡಿದೆ. ಧೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹರು 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ', 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ', 'ವೇಣಿ ಸಂಹಾರ'— ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗದ್ಯಾನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. "....ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನುವಾದದ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟವನ್ನು ಇತರ ಮೂರು ಕೃತಿಗಳು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲದ ಪದ್ಯಗಳಿಲ್ಲ ಗದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಇವು ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ಪೂರ್ಣ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಚಕರಿಗೆ ವಾಚನೀಯ ವಾಗಬೇಕೆನ್ನುವ ದೃಷ್ಟಿ ಇದರ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಿತು."[18]

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದಕರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸೇರಿದ ಜಯರಾಯಾಚಾರ್ಯರು 'ಚಂಡ ಕೌಶಿಕ'ವಲ್ಲದೆ, 'ವೇಣಿ ಸಂಹಾರ'ವನ್ನೂ ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಭಾಷಾಂತರಗಳಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆಯಾದರೂ, "ಜಯರಾಯಾಚಾರ್ಯರ ಭಾಷಾಂತರ ಕಾರ್ಯ ಅಷ್ಟೇನೂ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಮಾತಿನ ಬೆಡಗಾಗಲಿ, ಜಾಣ್ಮೆಯಾಗಲಿ, ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಲಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿಲ್ಲ".[19]

ಹರ್ಷವರ್ಧನನ 'ನಾಗಾನಂದ'ವನ್ನು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ದಾನಶೂರನಾಗಿ ಪರಾನುಕಂಪೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಸರಾಗಿರುವ ಜೀಮೂತವಾಹನನ ಕಥೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕವು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ವೈರಾಗ್ಯ, ತ್ಯಾಗ ಗುಣಗಳೇ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಶೃಂಗಾರ ಹಾಸ್ಯಗಳಿಗೂ ಎಡೆ ದೊರೆತಿರುವುದರಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಕರುಣ ರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತಮ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಪಡೆದೂ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಸುಖಾಂತ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. 'ನಾಗಾನಂದ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ರಚನೆ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಜೀಮೂತವಾಹನ—ಮಲಯವತಿಯರ ಪ್ರಣಯ ಪ್ರಸಂಗ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ, ಜೀಮೂತವಾಹನನು ಗರುಡನಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ನಾಗನೊಬ್ಬನ ಬದಲಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಜೀಮೂತವಾಹನನ ವಧೆಯ ಸುದ್ದಿ ಆತನ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ—ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ರಚನೆಯ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಿಯಾದ ಕೌಶಲ್ಯ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೈಸೂರಿನ ಅನಂತನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಗಾನಂದ'ವು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಅನುವಾದವಾಗಿದ್ದು ಮೂಲವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಸರಳವಾಗಿ ಕನ್ನಡಿಸಿದೆಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಅನುವಾದಕರೆಂದರೆ, ಗರಣಿ ವೈಯಾಕರಣ ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯರು.

ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಹರ್ಷನ 'ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕಾ' ನಾಟಕವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ರತ್ನಾವಳಿ', 'ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕಾ' ನಾಟಕಗಳು ವತ್ಸರಾಜನ ಕಥೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಶ್ರೀಹರ್ಷನು ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವನಾದರೂ ಸ್ವಂತ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ವಿನೂತನ ವಸ್ತು ರಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿವೆ. ರತ್ನಾವಳಿಯಂತೂ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಅನುವಾದವಾಗಿಯೂ ಹೊರಬಂದಿದೆ.

ಹನ್ನೊಂದನೆ ಶತಮಾನದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರ ಕೃಷ್ಣ ಮಿಶ್ರನು, ಜೈನ ಬೌದ್ಧ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಖಂಡನೆ ಮತ್ತು ಅದ್ವೈತ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮಂಡನೆಗಾಗಿ 'ಪ್ರಬೋಧ ಚಂದ್ರೋದಯ'ವೆಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೈಸೂರಿನ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರೂ, ಎಂ.ಕೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಘವಾಚಾರ್ಯರೂ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡೂ ಅನುವಾದಗಳೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿವೆ.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಕದ ಮೊದಲ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರ ಕಾರ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಸಮೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಶವಿದು; ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಅನ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಬಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಬಹುಪಾಲು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳು ಸೇರಿದ್ದವು. 1920ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದ ಎರಡು ಅನುವಾದಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿದ್ದವು, ಕಾಳಿದಾಸನ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಭಾಷಾಂತರವಾಗಿದ್ದವು. ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ರತ್ನಾವಳಿ, ನಾಗಾನಂದ, ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಭವಭೂತಿಯ ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತ್ರೆ, ಭಟ್ಟ ನಾರಾಯಣನ ವೇಣೀ ಸಂಹಾರ, ರಾಜಶೇಖರನ ಕರ್ಪೂರ ಮಂಜರಿ ಪರಿಣಯ, ಕ್ಷೇಮೀಶ್ವರನ ಚಂಡ ಕೌಶಿಕಂ—ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಸಮರ್ಥ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಕನ್ನಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳ ಎರಡು ಮೂರು—ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರ—ಅನುವಾದಗಳು ಬಂದಿವೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಬಹುಪಾಲು ಅನುವಾದಕರು ಸಮರ್ಥ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಕನ್ನಡ ರೂಪಗಳು ಅಧಿಕೃತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿವೆ. 1920 -30ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಉಳಿದ ಕೆಲವು ಹೆಸರಾಂತ ಕೃತಿಗಳೂ ಅನುವಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೃದ್ಧವಾಯಿತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬೇಕಾದ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಭಾಸನ 'ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ'ವನ್ನು ದೇವಶಿಖಾಮಣಿ ಅಳಸಿಂಗಾಚಾರ್ಯರು ಮತ್ತು ಧಾರವಾಡದ ಭೀ.ಚೀ. ಹುಲಿಕವಿಯವರೂ, 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ'ವನ್ನು, ಮೈಸೂರಿನ ಸೀತಾರಾಮ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ 'ದೂತ ವಾಕ್ಯ'ವನ್ನು, ಕಡಬದ ನಂಜುಂಡ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು

ಕೆ.ಆರ್. ರಾಮಸ್ವಾಮಿಗಳೂ ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ 1920ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬರದಿದ್ದ ಕೊರತೆಯನ್ನು 1920-30ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಿವಾರಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಶೂದ್ರಕ, ಕಾಳಿದಾಸ, ವಿಶಾಖದತ್ತ, ಹರ್ಷವರ್ಧನ, ಭವಭೂತಿ, ಭಟ್ಟ ನಾರಾಯಣ, ರಾಜಶೇಖರ, ಕೃಷ್ಣಮಿಶ್ರ ಮುಂತಾದವರ ನಾಟಕಗಳೂ ಕನ್ನಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಈ ಅವಧಿಯ ಅನುವಾದಕರಲ್ಲಿ ನಂಜನಗೂಡು ಸುಬ್ಬಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಬಿ. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ, ಮೋಟಗಾನಹಳ್ಳಿ ರಾಮಶೇಷಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮುಂತಾದವರು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಪ್ರಮುಖ ವಿದ್ವಾಂಸರು.

ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುವಾದಿತ ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ, ತಮಿಳು, ತೆಲುಗು, ಮರಾಠಿಯಿಂದಲೂ ನಾಟಕಗಳು ಅನುವಾದ ಗೊಂಡಿವೆಯಾದರೂ, ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಕೃತಿಗಳೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರೂಪಾಂತರಗಳು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಮುಂದೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಪಡೆದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ನೋಡ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವಾಗ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮುಂತಾದ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಅನುವಾದಿಸುವಾಗ ಎದುರಾಗುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಕೇವಲ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಕನ್ನಡದ ಮೇಲೆ ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ತನ್ನ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಗೊಳ್ಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೃತಿಗೆ—ಅದು ನಾಟಕವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ—ಭಾಷೆಯ ತೊಡಕೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯು ಈ ದೇಶದ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, ಕೆಳವರ್ಗಗಳ ಮೇಲೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ, ತನ್ನ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಈ ದೇಶದ ಅಖಂಡತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತವು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹ ವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದಾಗ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಏಳುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ತೀರಾ ಸಾಧಾರಣ ಬಗೆಯವು, ಸುಲಭವಾಗಿ ನಿವಾರಿಸಬಹುದಾದವು. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವಾಗ ಎದುರಾಗುವ ತೊಡಕುಗಳು ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೇ ಒಗ್ಗದ ಅನೇಕ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಅಲ್ಲಿವೆ. ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನೊಂದಿಗೆ

ಹೋಲಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ಭಾಷೆಗಳು ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ವಿಧಿ-ನಿಷೇಧಗಳು, ನಂಬಿಕೆ, ಆಚಾರ, ವ್ಯವಹಾರ—ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕಿರುವ ಅಂತರ, ಈ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ವಾಚ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಆಚಾರ-ವಿಚಾರಗಳವರೆಗೆ ಯಾವುದೂ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಲ್ಲದ್ದು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಮಾತಾಡುವ ಕೋಟ್ಯಾಂತರ ಜನರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳ ಸಹಿತ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದವರು ಎಷ್ಟಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸುವುದೇ ತಮಾಷೆಯ ಸಂಗತಿಯಾದೀತು. ಶೇಕಡಾ ತೊಂಬತ್ತೊಂಬತ್ತರಷ್ಟು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರೇ ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಲ್ಲವರು ಸಾವಿರಕ್ಕೊಬ್ಬರೂ ಸಿಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅನ್ಯರ ನೆರವಿನಿಂದ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರೂ ಅದರ ಭೌಗೋಳಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ-ಪರಿಸರಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ 'ರೂಪಾಂತರಿಸಲು' ಕಾರಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ-ಅನುವಾದಕ-ನಟರೆಲ್ಲರೂ ಈ ಭಾಷೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಯದೇ ಇದ್ದವರು ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಯಾರೂ ಭಾಷಾಂತರಿಸದೆ ಇರಲು ಕಾರಣವನ್ನೂ, ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದರ ರೂಪಾಂತರದಿಂದಲೂ ಹುಟ್ಟಿದ ಅನೇಕ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಇದು ಎಲ್ಲ ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಿಚಾರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕೆಲವು ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿವೇಚಿಸಿ, ಉಳಿದವನ್ನು ಕೇವಲ ಹೆಸರಿಸಿ ಕೈಬಿಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ ರೂಪಾಂತರ ವಿಧಾನ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು. ಅವರ ವಿಧಾನ ಹೀಗಿತ್ತು : "ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹೆಸರುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನಿಡುವುದು. ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ಕೊಂಚ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ಅದು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ವಸ್ತುವೆಂಬಂತೆ ತೋರಿಸುವುದು. ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವಚನವನ್ನೂ ನಡು ನಡುವೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸುವುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನಮ್ಮ ಜನ ತಮ್ಮದೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ವೇಷ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದು."[20]

ಎಂ.ಎಲ್. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ ಪ್ರಮುಖರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಬಹುಪಾಲು ಅನುವಾದಕರಂತೆ ಇವರೂ ಕನ್ನಡದ ಅಭಿಮಾನಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೇವೆಗೆ ನಿಂತವರು. ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬರಲೆಂದು ಆಶಿಸಿದವರು. "....ಇಂಗ್ಲಿಷು ಗ್ರಂಥಗಳಿರತಕ್ಕ ಪುಸ್ತಕದ ಅನೇಕ ಪಾಡಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾಡದ ಒಂದು ಸಾಲಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳೆಲ್ಲ ಸಮನಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಲಾರ್ಡ್ ಮಕಾಲೆ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯೂ ಅಹಂಬ್ರಮತ್ವವೂ ಇರುವುದೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರಿನಲ್ಲಿರತಕ್ಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂದಾದರೂ ಒಪ್ಪಬೇಕು"[21]—ಎಂಬ ಅರಿವಿನಿಂದಲೇ ಅವರು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳನುವಾದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರು. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಭಾಷಾಂತರಕಾರರ, ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಭಾಷಾ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಶ್ರೀಕಂಠೇಗೌಡರು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲದ ವಿಷಯಗಳೂ, ಶಬ್ದಗಳೂ, ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗ ಚಾತುರ್ಯವೂ, ವಾಕ್ಯ ಬಂಧನಗಳ ರೀತಿಯೂ, ಲಕ್ಷಣ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ, ಕವಿತಾ ಚಮತ್ಕಾರಗಳೂ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡು ಕನ್ನಡವನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ಮಾಡಿದರೇತಕ್ಕೆ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ"?[22]—ಎಂಬ ಅವರ ಆದರ್ಶ ಅನುಕರಣೀಯವಾದುದು.

ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಮುಂತಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಲವು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದರು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಎರಡು ರೂಪಾಂತರಗಳು ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ಕಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತವೆ. 'ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ'ವೆಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನೂ ಅವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರಿನ ಒಂದು ರುದ್ರ ನಾಟಕವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರು ಕನ್ನಡಿಸಿರುವಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶ, ಕನ್ನಡ ಜನತೆಗೆ ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವುದು. ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದುರಂತ ನಾಟಕವಾದ 'Macbeth' ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರಿಂದ 'ಪ್ರತಾಪ ರುದ್ರದೇವ' ಎಂಬುದಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದೆ. ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡೀಕರಿಸಿ ಉಳಿದ ಆಚಾರ, ವಿಚಾರ, ನಡೆ, ನುಡಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಮ್ಯಾಕಬೆತ್ ವೀರಸೇನನಾಗಿ, ಡಂಕನ್ ವಿಜಯಧ್ವಜನಾಗಿ, ಲೇಡಿಮ್ಯಾಕಬೆತ್ ಚಂದ್ರವಲ್ಲಿಯಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿರುವ ರಾದರೂ ಅವರ ಸ್ವಭಾವ, ನಡೆ, ನುಡಿಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ

ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ರಾಜನಾದ ವಿಜಯಧ್ವಜನನ್ನು ಆತನ ಸೇನಾಪತಿಯ ಹೆಂಡತಿ ಚಂದ್ರವಲ್ಲಿ ಕೈಹಿಡಿದು ಸ್ವಾಗತಿಸುವುದು, ರಾಜ ಮಂಡಳಿಯ ಔತಣದಲ್ಲಿ ಪಾನ ಗೋಷ್ಠಿಗೂ ಅವಕಾಶವಿರುವುದು ಮುಂತಾದ ಅಸಹಜ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಅನೌಚಿತ್ಯಗಳ ಅರಿವು ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರಿಗೇ ಇದ್ದಿತಾದರೂ, ಮೂಲವನ್ನು ಸ್ವೇಚ್ಛಾನುಸಾರ ಬದಲಾಯಿಸಲು ಹಿಂಜರಿದರು. 'ಪ್ರತಾಪ ರುದ್ರದೇವ' ನಾಟಕದ ಭಾಷಾಂತರ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜನ ಬಳಕೆಯ ನುಡಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಿರುವುದೇ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಯಾವ ಅನುವಾದಕರೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ತರಲಾರರೆಂಬ ಅರಿವೂ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರಿಗಿತ್ತೆಂಬ ವಿಚಾರ ಅವರ 'ಪ್ರತಾಪ ರುದ್ರದೇವ' ನಾಟಕದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಅವರ ಅನುವಾದವನ್ನು ಸಾಧಾರಣ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ವರದಾಚಾರ್ಯರ 'ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭೆ'ಯು ಈ ನಾಟಕದ ಹಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ನಾಟಕದ ಅರೆಕೆಗಳನ್ನು ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರು ಅನುವಾದಿಸಿದ ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. "ಆಗಿನವರ ಪ್ರಯತ್ನ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಜಾತಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ತಂದು ಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದು. ಅದು ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನ, ಅಪೂರ್ವವಾದ ಪ್ರಯತ್ನ, ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಪ್ರಯತ್ನ, ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳೂ ನ್ಯೂನತೆಗಳೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಬಂದು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಗುಣ ಗ್ರಹಣದ ದಾರಿಯಲ್ಲ".[23]

Macbeth ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ಮರುವರ್ಷವೇ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನು—ಕಾಮೆಡಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದರು. 'A Mid Summer Nights Dream' ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವಾದ 'ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯಂ', ಗೌಡರ ಸಾರ್ಥಕ ರೀತಿಯ ರೂಪಾಂತರವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಈಗಾಗಲೇ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ಅನುಭವ ಅವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಪ್ರಹಸನವೊಂದನ್ನು ಕುರಿತು ವಹಿಸಬಹುದಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕವಾದ 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ವಹಿಸಲು ಅವರು ಹಿಂಜರಿದಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಥೀಸಿಯಸ್ಸನಿಗೂ, ಹಿಪೊಲಾಯಟಳಿಗೂ ಆದ ಪ್ರಣಯ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನ ಪ್ರಮೀಳೆಯರಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಅರ್ಜುನ-ಪ್ರಮೀಳೆ. ರತಿ-ಮನ್ಮಥರಂತಹವರ ಮೂಲ ವ್ಯಕ್ತಿ

ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಮೇಳದವರ ನಾಟಕ ಸಿದ್ಧತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಸ್ಯಸನ್ನಿವೇಶವಂತೂ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿ, ಸಹಜವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆ ಹೊಂದಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರು ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ಹಲವು ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿರುವಂತಿದೆ. "ಈ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕವಿ ತುಂಬ ಜಾಣರು. ನಮ್ಮ ಜನರ ಜೀವನವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿಯೆ ನೋಡಿದವರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬರೆಯಬಲ್ಲವರು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತರುವ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಇವರು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೆ ಇವರ ಶಕ್ತಿ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತು".[24] ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ದೃಢವಾದ ಆಧಾರವನ್ನು ನಾವು 'ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯ'ದ ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮೃದ್ಧಗೊಳ್ಳಲು ಕೇವಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇತರ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಸಾಲದೆಂದು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಅನುವಾದ ಪರಂಪರೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದೆ. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಭಾರತವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷರು ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಜಗತ್ತನ್ನು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲಿಷ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವೇ ಆಗಿತ್ತು.

ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತರಬೇಕೆನ್ನುವ ಹಂಬಲ ಆಗ ಎಷ್ಟಿತ್ತೆಂದರೆ, ಈ ಬಯಕೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಾರದ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನೂ ಭಾಷಾಂತರಿಸಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತು. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಸ್ವತಃ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಲ್ಲವರಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಲ್ಲವರೊಬ್ಬರ ನೆರವಿನಿಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ Othello ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಶೂರಸೇನ ಚರಿತ್ರೆ' ಎಂದು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಸುಬ್ಬರಾಯರಿಗೆ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಭಾಷಾ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲ, ಇಬ್ಬರೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ 'ಶೂರಸೇನ ಚರಿತೆ'ಯನ್ನು ಹೊರತಂದರು. ಮೂಲದ ಜೀವಾಳವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಸ್ವಕೀಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ, ಅವರಿಂದ ಭಾಷಾಂತರಿತವಾದ ಕಾವ್ಯ ಎಷ್ಟು ಜೀವಪೂರ್ಣವಾದೀತು? ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ಅದ್ವಿತೀಯ ಕವಿ, ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಕಾರ. ಆತನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸುವುದೆಂದರೆ ಹುಡುಗಾಟವಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಶೂರಸೇನ ಚರಿತ್ರೆ' 'Othello' ನಾಟಕದ ರಸರಹಿತ ಛಾಯೆಯಾಗಿದೆ."[25]

ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದ ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರೂ ಹೆನ್ರಿ ಫೀಲ್ಡಿಂಗನ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು 'ಸುಂದರಾ ನಾಟಿಕೆ'ಯೆಂಬುದಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದರಂತೆ.

ಗುಂಡೋಕೃಷ್ಣ ಚುರಮುರಿಯವರ 'ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್' ನಾಟಕವೂ

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ 'ಒಥೆಲೊ' ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವಾಗಿದ್ದು, 1885ರಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡ ಅಂದಿನ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಥೆಲೊ—ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್, ಡೆಸ್‌ಡಿಮೋನಾ ವೆಂಕೂಬಾಯಿ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಒಥೆಲೊ—ಡೆಸ್‌ಡಿಮೋನಾರ ಪ್ರಣಯದ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಹೆಣ್ಣುಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧ ಕುರಿತ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಉದಾರ ನಡುವಳಿಕೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸಗಟಾಗಿ ರವಾನಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯ ಮನರಂಜನೆಯಾದೀತೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾವ್' ನಾಟಕದ ಹೆಸರುಗಳೇ ಸೊಗಸಾದ ತಮಾಷೆಗೆ ಎಡೆಗೊಡುತ್ತವೆ. "ಶೂರಸೇನನಾಗಲಿ ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾಯನಾಗಲಿ ತಮ್ಮ ಮಡದಿಯರನ್ನು ಎಲ್ಲರೆದುರಿಗೆ ಚುಂಬಿಸುವುದಾಗಲಿ, ಚುಂಬಿಸುವಂತೆ ಪತ್ನಿಯರನ್ನು ಕೇಳುವುದಾಗಲಿ, ಆ ಪತ್ನಿಯರು ಇತರ ಗಂಡಸರೊಡನೆ Desdemonaಳಂತೆ ಸಲಿಗೆಯಿಂದ ವ್ಯವಹಾರ ಮಾಡುವುದಾಗಲಿ ನಮ್ಮ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೊರತಾದವುಗಳು".[26]

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ King Lear, ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವಾದ 'ಹೇಮಚಂದ್ರರಾಜವಿಲಾಸ'ವು ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ ಉತ್ತಮ ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. 1885ರಲ್ಲಿಯೇ ಭಾಷಾಂತರವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ ಮೈಸೂರಿನ 'ಹಿತ ಬೋಧಿನಿ' ಮಾಸಿಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗ ಪ್ರಕಟಿಸಿ, 1893ರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿದರೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ಉತ್ತಮ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಕಾರಣ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಗದ್ಯಭಾಗವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. "ಈ ನಾಟಕದ ಸತ್ವವಿರುವುದು ಅದರ ಅವಿದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಬರಲೆಂದು ಮಾಮೂಲಿನ ಛಂದ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟನು. ಕಾವ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಕೂಡ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿದ್ದವುಗಳಷ್ಟನ್ನೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡನು. ಹೀಗೆ ಅವನ ಭಾಷಾಂತರವು ಮೂಲದ ಆಶಯವನ್ನು ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆ."[29] ಆದರೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಾಗ ಆಗುವ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಆಭಾಸಗಳಿಗೆ 'ಹೇಮಚಂದ್ರ ರಾಜವಿಲಾಸ'ವೂ ಹೊರತಲ್ಲ. ಮೂಲಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಹೆಸರು ಕೊಡುವಾಗಲೇ ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೋಷಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕುಟಿಲ, ನಿಷ್ಕಂಟಕ, ದುಃಖಸಾರ, ಶುಕ್ಲಚಂದ್ರ, ಕುಮಂತ್ರ, ವಿಷಜ—ಈ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನ್ವರ್ಥನಾಮಧಾರಿಗಳೆಂದು ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾವಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆಡೆಯಾಗಿದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ತನ್ನ ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಸದ್ಗುಣಗಳ ಅಥವಾ ದುರ್ಗುಣಗಳ ಆಗರವೆಂದು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದಲೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುವ ಮಹಾಕವಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದಾನೆ. ಮೂಲಕೃತಿಯ ಸಮಗ್ರ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮಗಳು ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಹೆಸರುಗಳ ರೂಪಾಂತರ ಸಮಂಜಸವಾಗಿಲ್ಲ.

ಸಿ. ಆನಂದರಾಯರು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ 'Romeo and Juliet' ಮತ್ತು Hamlet ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. Romeo and Juliet ರೂಪಾಂತರವಾದ 'ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿ'ಯು ಆಗಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡು ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಕರುಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಸ್ಪದವಿದ್ದು, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ರಂಜಕ ಕೈಚಳಕದಿಂದ ಅದನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಹೆಸರುಗಳ ರೂಪಾಂತರ ಮಾತ್ರ ವಿಕೃತವಾಗಿದೆ. Romeo-ರಾಮವರ್ಮ, Balthazar-ಬಾಲಚಂದ್ರ, Paris-ಪೇಶಲಾಂಗ, Abraham -ವಿಕಟಿಂಗ, Peter—ಶೀವರಾಂಗ, Sampson—ಸೆಂತ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಭಾರತೀಕರಣದ ನೆಪದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿರುವುದು ಅನುಚಿತವಾಗಿದೆ. ಆನಂದರಾಯರ ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ವಿಷ್ಣುವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ರಾಮವರ್ಮ—ಲೀಲಾವತಿಯರನ್ನು ಬದುಕಿಸಿ ಅದೃಶ್ಯನಾಗುತ್ತಾನೆ.

Hamlet ನಾಟಕದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಆನಂದರಾಯರು ವಹಿಸಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಂತೂ ಅತಿರೇಕವಾಗಿದೆ. Hamlet ಎಂದು ನಾಯಕನ ಹೆಸರನ್ನು ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಭೂತಿ, ಕಲಹಂಸಿ, ಚಿತ್ರಕೇತ ಮುಂತಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ರಾಜ್ಯದ ಭೌಗೋಲಿಕ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಊರುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೇ ಇಡಲಾಯಿತು. ತನ್ನ ಕೆಲಸವು ಅಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಾರದ ಸ್ವಬಾಂಧವರಿಗೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಆನಂದರಾಯನು ಮೂಲವನ್ನು ಇದ್ದುದಿದ್ದಂತೆ ಅನುವಾದಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಔಚಿತ್ಯದ ಹಾನಿಯೊದಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ."[28]

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರೇರಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿರುವ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದರು.

1. ವಸಂತಯಾಮಿನೀಸ್ವಪ್ನ ಚಮತ್ಕಾರ (A Mid Summer Nights Dream)
2. ಸುರತನಗರದ ಶ್ರೇಷ್ಠ (The Merchant of Venice)
3. ಪತಿ ವಶೀಕರಣ (ಗೋಲ್ಡ್ ಸ್ಮಿತ್‌ನ She Stoops to Conqer)
4. ರಮೇಶ—ಲಲಿತಾ (Romeo and Juliet)

ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಉಳಿದದ್ದೆಲ್ಲಾ ಮೂಲ ನಾಟಕದಂತೆಯೇ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ

ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಿರ್ಮಿತಿಗೂ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸಂಭಾಷಣೆ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಿರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡರು. ಅವರ 'ಪತಿ ವಶೀಕರಣವು'ವು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಾದರಿಯ ರೂಪಾಂತರವಾಗಿದ್ದು ಮೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. " 'ಪತಿ ವಶೀಕರಣ'ವು ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿತ್ ಕವಿಯ ನಾಟಕದ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ, ಮೂಲದಲ್ಲಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾದ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಸನ್ನಿವೇಶವಿದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹಾಸ್ಯರಸ ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಸಹಜವಾಗಿ ಮೂಡಿದೆ, ಒಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮೂಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಹಿಡಿದಾಗ, ಅದನ್ನು ಬರೆದವನು ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳ ಮುಂಚಿನವನು ಎಂದು ಹೊಳೆದಾಗ 'ಪತಿ ವಶೀಕರಣ'ಕ್ಕೆ ಗೋಲ್ಡ್ ಸ್ಮಿಥ್‌ನ 'She Stoops to Conquer' ಎಂಬುದು ಪ್ರೇರಣೆ ಎಂದು ನಂಬಬೇಕಾಗುವುದು."[29]

ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗ ಹೆಚ್ಚು ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆತಿರುವುದು ಹರ್ಷ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ 'ದಿ ಟೇಮಿಂಗ್ ಆಫ್ ದಿ ಷ್ರೂ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಗ್ರ ಮನ್ನಣೆ. ಇದರ ನಾಲ್ಕಾರು ರೂಪಾಂತರಗಳು ಆಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಲ್ಕು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ರೋಮಿಯೋ ಅಂಡ್ ಜೂಲಿಯಟ್' ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಪ್ರಣಯ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿದ್ದು ರಸಾನುಭವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಜಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿರಬಹುದು.

ಕನ್ನಡದ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿರುವ ಕೃತಿಯೂ ಹರ್ಷ ನಾಟಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಧಾರವಾಡದ ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪನವರು 'ಕಾಮೆಡಿ ಆಫ್ ಎರರ್ಸ್' ನಾಟಕವನ್ನು 'ನಗದವರನ್ನು ನಗಿಸುವ ಕಥೆ' ಎಂಬುದಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿ 1871ರಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿಸಿದ್ದರೆಂದು ಕಿಟ್ಟೆಲ್‌ರವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಭಾಷಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೆಂದು ಪ್ರೊ. ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯರು ಹೇಳುವ ವೆಂಕಟೇಶ ಭೀಮರಾವ್ ಛಂಡಿವಾಡರ 'ಕಮಲಾಕ್ಷ ಪದ್ಮ ಗಂಧಿಯರ ಕಥೆ'ಯು 1881ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪನವರು 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದೂ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ.

ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಒಂದು ಅಂಶ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಭಾಷಾಂತರಿಸಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಹಲವು ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಿಂದ ಕೇವಲ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ

ದೊರೆಯಿತು. ಒಂದೆರಡು ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಎಲ್ಲರೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನೇ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದರು. ಬಹುಶಃ ಅವರ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಚಾರಕರು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಷ್ಟು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಉಳಿದವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ನಿಲ್ಲಬಹುದಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಯಾದುದರಿಂದ ಅವನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಉಳಿದವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಕೊಡದೆ ಬಿಟ್ಟರು. ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದ್ದೆಂದು ಗುರುತಿಸಿರುವುದನ್ನೇ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆತಿರುವಂತಿದೆ. "ಉನ್ನತೋನ್ನತವಲ್ಲದ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡುವುದು ಅಷ್ಟು ಅವಶ್ಯವಲ್ಲ, ಮಾಡುವುದು ತಪ್ಪೆಂದಲ್ಲ, ಆದರೆ ಉನ್ನತ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಇನ್ನೂ ಭಾಷಾಂತರವಾಗದೆ ಕಾದಿರುವಾಗ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಮಟ್ಟದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಲು ಯೋಚಿಸುವುದು ಯುಕ್ತವಲ್ಲ."[30]

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲದ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೆ ಹಲವು ಕಾರಣದಿಂದ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೃದ್ಧಗೊಳ್ಳುವುದು ಪರಸ್ಪರ ಕೊಳು ಕೊಡೆಯಿಂದ. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದ ದೇಶದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಆಶ್ರಿತ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಬಳುವಳಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಗಳೆರಡೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಈ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಲಾಭವೇ ಆಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಪಡೆಯುವುದರೊಡನೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಜನಜೀವನ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅರಿವು ಈ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಆಯಿತು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರಿವಿಗೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಭಾವವು ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕು.

❑

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ: ನವೋದಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಕನ್ನಡ 'ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಪರಂಪರೆಯೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಲ್ಲದಿರುವಾಗ, 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವೆನ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತ ನಾಟಕಗಳು ಇತ್ತೀಚಿನವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಇತಿಹಾಸದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಆಧುನಿಕವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಕಾಲಮಾನ, ಕೇವಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರದೆ ಭಾವಗೀತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕತೆ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಒದಗಿ ಬಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಒಂದೇ ಮೂಲದ್ದು ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಾರತದ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಆರಂಭವಾದದ್ದೇ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಬಳಿಕ. "ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದಾದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಭಾವವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಾಹ್ಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆಯೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಿತು."[1] ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೆ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟದ ಪರಂಪರೆ ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರುಣೋದಯದೊಂದಿಗೆ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ಪಡೆದ ಪ್ರೇರಣೆ ತೀರಾ ಅಲ್ಪಪ್ರಮಾಣದ್ದು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಪಡೆದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಅಗಾಧವಾದುದು. "ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ... ನೂತನ ರೂಪು ರೇಷೆಗಳನ್ನು ತಳೆಯಲು, ನೂತನ ಪಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಸ ಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯವೆ ಪ್ರಮುಖವಾದ

ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿಯಾಯಿತು. ಒಂದೂವರೆ ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಈ ದೇಶ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಘೋರ ವಿಪತ್ತರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೇ ಉಗ್ರವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷರನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದರೂ ಅನ್ನ ಪ್ರಾಣ ಮನೋಮಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಅಮೋಘವಾದ ಕ್ರಾಂತಿಗಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ."[2] ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಈ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಕಾರಣ ಇಂಗ್ಲಿಷರೊಡನೆ ನಮಗೆ ಬಂದ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಪರ್ಕವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಜನ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಮತ್ತು ಗತಿಬಿಂಬವೆಂದು ಹೇಳುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ. ಜನ ಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಸಮಾಜದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆರ್ಥಿಕ ಕಾರಣಗಳು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ದೇಶದ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಾದಾಗ ಅದನ್ನನುಸರಿಸಿ ಜನಜೀವನವು ಮಾರ್ಪಾಡಾ ಗಿರುವುದು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಜೀವಂತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಸಮಾಜವನ್ನು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವಂತಹ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಕ್ರಾಂತಿಗಳು ನಡೆಯುವುದು ತೀರಾ ವಿರಳ. ಅಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ದೇಶದ ಜನಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಸಂಗತಿಗಳಂತೆ ಪರಂಪರಾಗತ ನಂಬಿಕೆ ವಿಚಾರಗಳೂ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಅಂದಂದಿನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಪರಂಪರಾಗತ ಸ್ಮೃತಿ ಯನ್ನೂ ತನ್ನೊಳಗೆ ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಳತು—ಹೊಸತರ ಘರ್ಷಣೆ, ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದು ಮುಂದೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಬಿಡುವುದು ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿ ಗಳು ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ. ಪಂಪ, ಬಸವಣ್ಣ, ಹರಿಹರ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರಂತಹವರ ಕಾಲ ಅಂದಿನಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಧುನಿಕವಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆಧುನಿಕವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಿಗೂ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾವಣೆಗೂ ಇರುವ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ರಾಂತಿಗಳೇನಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಒಡಲಿನಿಂದಲೆ ಹುಟ್ಟಿದವು. ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬೀಜಾಂಕುರವಿದ್ದುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಪರಂಪರೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಬಂದದ್ದು ಹಿಂದಿನವುಕ್ಕಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ಮೂಲದಿಂದ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜನ ಜೀವನವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಪಡೆದ ಸಂಪರ್ಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಫಲವಾದ ಪರಿವರ್ತನ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮರುಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿಯೂ ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳ ಬಳಿಕ ಬಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಆಧುನಿಕತೆ ವಿನೂತನವಾದುದು, ಪ್ರಾಚೀನ ಅಥವಾ ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕ್ರಾಂತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು.

ಡಾರ್ವಿನ್ನನ ಜೀವವಿಕಾಸ ವಾದ, ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನೋ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಮತ್ತು ಕಾರಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಆರ್ಥಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಯನ್ನು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಫಲವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ವೈಚಾರಿಕತೆ ರೂಪು ಹೊಂದಿತು. ಮೊದಲನೆ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ರಷ್ಯಾದ ಮಹಾನ್ ಕ್ರಾಂತಿ ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಎರಡು ಮಹತ್ತರ ಸಂಗತಿಗಳು.

ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಾಧನೆಗಳು. ವಿಜ್ಞಾನದ ನೆರವಿನಿಂದ ಮಾನವನು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ ತನ್ನ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಧನ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಬಳಸತೊಡಗಿದ. ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಇಂಧನಗಳು ಆತನ ಉತ್ಪಾದನಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಲವಾರು ಪಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದವು. ರೈಲು, ಅಂಚೆ ಮತ್ತು ತಂತಿ, ಜಲಯಾನ ಮುಂತಾದ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾನವ ಜನಾಂಗಗಳ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ದೂರವನ್ನೇ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿ ಪರಸ್ಪರ ಕೊಳು ಕೊಡುಗೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಮಾನವನ ಕುತೂಹಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ರೆಕ್ಕೆ ಮೂಡಿ ಹೊಸ ಭೂ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಶೋಧನೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ತುಪಾಕಿ, ಕೋವಿ ಮುಂತಾದ ಆಧುನಿಕ ಯುದ್ಧೋಪಕರಣಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಧೋರಣೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾದವು. ಅವರು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ದೇಶಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಹೊಸ ವೈಚಾರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಮೂಲತಃ ಆರ್ಥಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುವುದು ತಡವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಯಂತ್ರ ನಾಗರಿಕತೆ ಮುಂದಿನ ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಯುರೋಪನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಶಾಹಿಯ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ರೂಢಮೂಲವಾಗಿದ್ದ ಜೀವನ ವಿಧಾನ, ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿಯೇ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿದ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಘಟ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಜಗತ್ತಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದನೆ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಪೌರಾತ್ಯ ದೇಶಗಳೇ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದವು. ಚೀನ, ಭಾರತ, ಈಜಿಪ್ಟ್‌ಗಳಿಗೆ ಭವ್ಯವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹದಿನಾರನೆ ಶತಮಾನದಿಂದ ಮುಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಸಾಧಿಸಿದ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಪೂರ್ವದೇಶಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಬೀಳಿಸಿದವು. ಸಮೃದ್ಧ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯಿತು. ಜಗತ್ತಿನ ರಾಜಕೀಯ ನಾಯಕತ್ವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಸೇರಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಆಧುನಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಉಳಿದ ಪೌರಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಆದರ್ಶ ಹಾಗೂ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದವು.

ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. 1756 ರಿಂದ 1946ರ ವರೆಗಿನ ಕಾಲವನ್ನು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಯುಗವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದಿನ ಸುಮಾರು ಆರು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ—ದಕ್ಷಿಣದ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಹಿಂದೂ ರಾಜ್ಯಗಳ ವೈಭವವನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ—ಮುಸ್ಲಿಂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಮುಸ್ಲಿಂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಭಾರತವನ್ನು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಆಳತೊಡಗಿದ ಹಿಂದಿನ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೂ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಈ ನೆಲದ ವಾಯುಗುಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರಿದವು. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಜನಾಂಗ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಉಂಟಾದ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ವಿಚಲಿತಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ವಿದೇಶೀಯತೆಯನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅನೇಕ ಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಸಮುದ್ರಯಾನ, ಮದ್ದುಗುಂಡುಗಳೇ ಮುಂತಾದ ಆಧುನಿಕ ಯುದ್ಧೋಪಕರಣಗಳು ಅವರ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಬಿಗಿಗೊಳಿಸಿದವು.

ವಿದೇಶಿಯರು ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಪಟ್ಟ ಪ್ರಯತ್ನ ಆಗಾಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಭಾರತಕ್ಕಿದ್ದ ಅನುಕೂಲಗಳು ಅದರ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಭದ್ರವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿದ್ದವು. ಹಿಮಾಲಯ ಪರ್ವತವು ಭಾರತವನ್ನು ಕೋಟೆ ಗೋಡೆಯಂತೆ ರಕ್ಷಿಸಿದರೂ ಸಮುದ್ರ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. ವಾಸ್ಕೋಡಗಾಮನ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ಈ ದೇಶವು ತನ್ನ ಭೌಗೋಳಿಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಪೋರ್ಚುಗೀಸರು, ಡಚ್ಚರು ಭಾರತದೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಸಂಪರ್ಕ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಬಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವರ್ತಕರಿಂದ 'ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿ' ಎಂಬ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಸಂಸ್ಥೆ ಉದಯವಾಯಿತು. ಅವರು ರಾಜಕೀಯ ಹಸ್ತಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ್ದು ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದಿಂದ.

ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಈ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷರು ಭಾರತವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದರು. 1857-58ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಿಪಾಯಿ ದಂಗೆಯ ಬಳಿಕ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸರಕಾರವು ಭಾರತದ ಆಡಳಿತವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹೊಸ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಲು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅಂಚೆ ಮತ್ತು ತಂತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು, ಭಾರತದ ಕಚ್ಚಾಮಾಲುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ರವಾನೆ ಮಾಡಲು ಭಾರತದ ಬಂದರುಗಳಿಗೆ ದೇಶದ ಮೂಲೆಮೂಲೆಯಿಂದ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹಲವಾರು ಸಾವಿರ ಮೈಲಿ ರಸ್ತೆ ಸಾರಿಗೆ ಮಾರ್ಗಗಳು, ಜಲಯಾನ ಸಂಪರ್ಕಗಳು, ರೈಲು ಮಾರ್ಗಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು. ದಕ್ಷ ಆಡಳಿತ ವಿತರಣೆಗಾಗಿ ಎಲ್ಲ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರಶಾಹಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಮಧ್ಯಮ ದರ್ಜೆಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ಕೆಳದರ್ಜೆಯ ಗುಮಾಸ್ತರು ಮುಂತಾದ ಹುದ್ದೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಿತು. ರೈಲು ಸಂಪರ್ಕಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ತ್ವರೆಗೊಂಡಿತು. ಹೀಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ವೇಳೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ವರ್ಗ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರರು, ಕಾರ್ಖಾನೆ ಕೂಲಿಗಾರರು, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ಇವರೆಲ್ಲ ಭಾರತದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನತೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟರು. ಸರ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ನೌಕರಿ ಪಡೆಯಲು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಈ ವರ್ಗದ ಜನತೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಆಳರಸರ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅನುಕರಣೆಗೂ ತೊಡಗಿದರು.

ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಉದಯ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷ. ಈ ವರ್ಗ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜಾಣ ವರ್ಗವಾಗಿದ್ದು ಸಮುದಾಯದ ವಕ್ತಾರನಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ಕೂಡಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮೇಲೇರಲು ಸದಾ ಹವಣಿಸುವ ಈ ವರ್ಗದ ಜನರೇ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಲಿತವರು; ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ರಾಜನೀತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಉದಾರವಾದಿ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರಪಡಿಸಿದವರು; ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಐಕ್ಯತೆಗೆ ಕಾರಣರಾಗಿ, ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರವಾದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದವರು. ಭಾರತದ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಹುಪಾಲು ಲೇಖಕರೆಲ್ಲಾ ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೇ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡಂತೆ ಭಾರತವು ಆಧುನಿಕ ವಲಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಾಲ—ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವು ಬಲಿಷ್ಠವಾದಾಗ ಜನತೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ; ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ

ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂವೇದನೆಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಅದು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿರುವುದೂ ಒಂದಾಗಿದೆ.

ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಹಣದ ಬಳಕೆಯು ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಾ ನಡೆದದ್ದು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದವರೆಗೆ ಭಾರತವು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಗಳ ನಾಡು. ಒಂದೊಂದು ಹಳ್ಳಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣವಾದ ಘಟಕವಾಗಿತ್ತು. ಕೃಷಿಯೇ ಹಳ್ಳಿಯ ಜೀವಾಳ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಉಳಿದ ಉದ್ಯೋಗಗಳು. ವ್ಯಾಪಾರವೆಂಬುದು ತೀರಾ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು; ಅದೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಸ್ತು, ಧಾನ್ಯಗಳ ಪರಸ್ಪರ ವಿನಿಮಯ ಸೂತ್ರದ ಮೇಲೆ. ಹಣದ ಪಾತ್ರ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಇರಲೇ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಶ್ರೀಮಂತರಿಗೂ ಹಣದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಚಿನ್ನ ಬೆಳ್ಳಿಯ ನಾಣ್ಯಗಳು ಚಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಮುಂದೆ ಆರ್ಥಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹಣದ ಅಗತ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಕಾಗದದ ನೋಟುಗಳು ಚಲಾವಣೆಗೆ ಬಂದವು. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಡಳಿತ ಪದ್ಧತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪಟ್ಟಣಗಳು ಮತ್ತು ನಗರಗಳು ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದವು. ಸರ್ಕಾರಿ ಕಚೇರಿಗಳು, ಮಿಲಿಟರಿ ಕಂಟೋನ್ಮೆಂಟುಗಳು, ವ್ಯಾಪಾರದ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಣಗಳು ದೇಶದ ಜನಜೀವನದ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಳಗಳಾದವು. ಹಳ್ಳಿಗರು ತಾವು ಬೆಳೆದು ಉತ್ಪಾದಿಸಿದ ಧಾನ್ಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮಾರಲು ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳಲು ಪೇಟೆಗೆ ಬರಬೇಕಾಯಿತು. ಪಟ್ಟಣಗಳ ಮೂಲಕ ಹೀಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಕ್ಷೀಣವಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಹಳ್ಳಿಗರನ್ನು ತಲುಪಿತು. ಸುಧಾರಿಸಿದ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧನಗಳು ಹಳ್ಳಿಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಣಗಳನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿದವು.

ಸಮಗ್ರ ಭಾರತವು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಲು ಬ್ರಿಟಿಷರೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ತ್ವರಿತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದ ಭಾರತ, ರಾಜಕೀಯವಾಗಿಯೂ ಒಂದಾಯಿತು. ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಟ್ಟವರು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷರು. ಈ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯೇ ಮುಂದೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಬಲ ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪಾಲಿಗೆ ಕಠೋರ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಭಾರತಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಒಂದು ಮಹೋನ್ನತ ಕೊಡುಗೆಯೆಂದರೆ ಮುದ್ರಣ ಯಂತ್ರ. ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಇದರಿಂದಾದ ಸಹಾಯ ಅಪಾರವಾದುದು. ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾದ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದೇ ಮುದ್ರಣ ಯಂತ್ರಗಳು ಬಂದ ಮೇಲೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತು ಕನ್ನಡ ಮುದ್ರಣಾಲಯಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ, ಮದ್ರಾಸ್, ಮುಂಬೈ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದ್ದವು.[3] ಮುದ್ರಣ ಯಂತ್ರಗಳು ಈ ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮದ ಪ್ರಚಾರದ ಸಲುವಾಗಿ, ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ. ಆರಂಭದ ಕ್ರೈಸ್ತ ಮಿಷನರಿಗಳು ಕೇವಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ದುಡಿದರೂ ಸಹ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಅವರ ಪ್ರಭಾವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಕ್ರೈಸ್ತ ಮಿಷನರಿಗಳೇ ಮುಂದೆ ಭಾರತದ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪುರಾಣ, ವೇದಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೂ ಪ್ರವೃತ್ತರಾದರು; ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಗೂ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ಮೊದಲಿಗರು. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ದಂತಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಬುದ್ಧ ಅಶೋಕರಂತಹವರನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು.[4] ಭಾರತೀಯ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯೇ ಮುಂತಾದ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದ ಉತ್ತಮಿಕೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಗುರುತಿಸಿ ಹೊರ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿದರು.

ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕಲ್ಕತ್ತ, ಮುಂಬೈ, ಮದ್ರಾಸ್‌ನಂತಹ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತಾದರೂ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಕಂಡು ಬಂದದ್ದು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಿಂದ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯ ನಾಗರಿಕ ಜಾಗೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಕ್ರಮಿಸಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಕಲ್ಕತ್ತ, ಮುಂಬೈ ಮತ್ತು ಮದ್ರಾಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳು ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿದವು. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಪರಂಪರೆಯ ಹೊರೆ ಹೊತ್ತು ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಭಾರತೀಯರ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು; ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ತೆಪ್ಪಗೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿವೇಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅಮಲಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲವು ಭಾರತೀಯರು ಆರ್ಷೇಯವಾದದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವೇಷಭೂಷಣ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವರ ಪರಮ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು.

ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಭದ್ರಗೊಳಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಲಾರ್ಡ್

ಮೆಕಾಲೆಯಂತಹವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಡ್ಡಾಯಗೊಳಿಸಿತಾದರೂ ಪರಿಣಾಮ ಕೇವಲ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಭಾರತವು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆಯೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಹದಿನೆಂಟು ಮತ್ತು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಭಾರತದ ನವೋದಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಧುನಿಕ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾದ ಹೊಸ ಎಚ್ಚರವು ಮೊದಲನೆಯದಾದರೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರ್ ಪರಿಶೀಲನೆ ಮತ್ತು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕ್ರಿಯೆ ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ. ಈ ಪುನರ್ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳಾದವು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿತು. ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ತ್ವರಿತಗೊಂಡವು. ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂಚು ಮುಂಚಾದರೂ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನವು ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟ. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಾದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದವು. ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಆರಂಭವಾದ ಈ ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿ ಬಿರುಗಾಳಿಯಂತೆ ಭಾರತವನ್ನೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಇಂಗ್ಲಿಷರು ಉಳಿದ ರಾಜ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧ ಶತಮಾನ ಹಿಂದೆಯೇ ಬಂಗಾಳವನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಕೃಷಿ, ಯಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ವ್ಯಾಪಾರ, ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪ್ರಭಾವವು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ,ಹಬ್ಬಿ ಜನತೆಯನ್ನು ಆವರಿಸಿತು.

ಭಾರತದ ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿಯ ನಾಯಕತ್ವ ವಹಿಸಿದ ಧೀಮಂತರಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿಗಳದೆ ಮೇಲುಗೈ. ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯ್, ದಯಾನಂದ ಸರಸ್ವತಿ, ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸ, ವಿವೇಕಾನಂದ, ಈಶ್ವರಚಂದ್ರ ವಿದ್ಯಾಸಾಗರ, ದೇವೇಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್, ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್, ಬಂಕಿಮಚಂದ್ರ—ಇವರೆಲ್ಲಾ ಬಂಗಾಳಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಮಹನೀಯರು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿಯಾದರೂ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಮೊದಲ ಧೀಮಂತ ನಾಯಕರಲ್ಲೊಬ್ಬರೆಂದರೆ ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯ್. ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಮತ್ತು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ್ದವರು; ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪರ್ಷಿಯನ್, ಅರಾಬಿಕ್, ಲ್ಯಾಟಿನ್, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮುಂತಾಗಿ ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಯಿದ್ದವರು. ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಕುರುಡು ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾಗಿ ಜಡವಾಗಿದ್ದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವಿಸಲು ಅದನ್ನು ನವೀಕರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂಬ ಅರಿವಿನಿಂದಲೇ ಅವರು ಕಾರ್ಯತತ್ಪರರಾದದ್ದು. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಉದಾತ್ತ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಧುನಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸಿ ಉದಾರವಾದ ಹೊಸ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯೊಂದನ್ನು ಈ ಸಮಾಜ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯರು ಭಾರತವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತ್ವರಿತಗತಿಯಿಂದ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯ್ ಮೊದಲಿಗರು. ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಆರಂಭಿಸಿದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್-ಬಂಗಾಲಿ ದ್ವಿಭಾಷಾ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆ ಮತ್ತು ಪರ್ಷಿಯನ್ ಸಾಪ್ತಾಹಿಕಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಹೊಂದಿದ್ದವು. ತಾವು ರೂಪಿಸಿದ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಲು ಈ ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರ ಧಾರೆಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದ ಹಿಂದುಗಳು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನರಾಗಿ ಮತಾಂತರಗೊಳ್ಳದಂತೆ ತಡೆಯಲು, ಉದಾರವಾದಿ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಅವರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮ ಸಮಾಜವು ಜನ್ಮ ತಾಳಿತು. ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲವು ಕ್ರೂರ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಕಾನೂನು ಬದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಂಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಸಹಾಯವನ್ನೂ ಕೋರಿದ ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯ್ 'ಸತಿ ಪದ್ಧತಿ' ಯಂತಹ ಕೆಲವು ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ದಯಾನಂದ ಸರಸ್ವತಿಯವರಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ಆರ್ಯ ಸಮಾಜ'ವೂ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಜಡ ನೀತಿಯನ್ನು ವೇದಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಿಸಲು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತು. ಕ್ರೈಸ್ತ ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಂ ಧರ್ಮಗಳು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ನಿರ್ನಾಮಗೊಳಿಸದಂತೆ ತಡೆಯಲು ಪಣ ತೊಟ್ಟ ಆರ್ಯ ಸಮಾಜವು ಆ ಕಾಲದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನತೆಯ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಒಂದು ಭಾಗವೆಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀ ವಿಮೋಚನಾ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಹದಿನೆಂಟು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ

ವರ್ತಮಾನದ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಕೇವಲ ಮೇಲು ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಜಾತಿಯ ಸ್ತ್ರೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿತೆಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ, ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ ಪ್ರಗತಿ ಹೆಮ್ಮೆಪಡುವಂತಹುದು. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮಿಷನರಿಗಳ ಪಾತ್ರ ಗಣನೀಯವಾದುದು. ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಮಹಿಳೆಯರಿಗಾಗಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಳವರ್ಗ ಮತ್ತು ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಮಹಿಳೆಯರೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.[5] ಸ್ತ್ರೀ ಶಿಕ್ಷಣ, ಸತಿ ಪದ್ಧತಿಯ ನಿಷೇಧ, ಆಸ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಸಮಪಾಲು, ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗಾಗಿ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯ್ ಹೋರಾಡಿದರು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಮುಂದಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ರಾಜ್ಯಗಳಿಗೂ ತಟ್ಟಿತು.

ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯರ ಸಮಕಾಲೀನರೇ ಆಗಿದ್ದ ಈಶ್ವರಚಂದ್ರ ವಿದ್ಯಾಸಾಗರರೂ ಬಂಗಾಳದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸುಧಾರಣಾವಾದಿಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬರು. ವೇಷ ಭೂಷಣ ನಡವಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಬಂಗಾಳಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾಸಾಗರರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಸರಣಿ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಭಾರತವು ಸ್ವಾಗತಿಸಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದರು. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸರಿಸಾಟಿಯಿಲ್ಲದ್ದು. ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿದ್ದ ವಿವೇಕಾನಂದರಂತೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿದ್ದವರು, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವರು ಮತ್ತು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದವರು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಸೆಲೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಧೀಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ ವಿವೇಕಾನಂದರು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ವೈಚಾರಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ರ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ.

ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯ್, ದಯಾನಂದ ಸರಸ್ವತಿ, ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸ, ವಿವೇಕಾನಂದರಂತಹವರ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದಾಗಿ ಭಾರತವು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಉಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಉತ್ತಮವಾದುದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ತತ್ವವನ್ನು ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿದವರಾಗಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ದಾರಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಯಂತ್ರ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಹೊಂದಿದ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಕನಸನ್ನು ಅಂದು ಅವರು ಕಂಡಿದ್ದರು.

ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದವರು. ಶರಚ್ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿ ಮತ್ತು ಬಂಕಿಮಚಂದ್ರರೂ ಇದೇ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ರವೀಂದ್ರರು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ಮೀಸಲಿಡದೆ

ವಿದ್ಯಾ ಪ್ರಸಾರದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನೂ ಕೈಗೊಂಡರು. ಅವರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನವು ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧಿಯವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕೆಲವೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರರು ಪ್ರಮುಖರು. ಅವರ ತಂದೆ ದೇವೇಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದಂತೆ ಅವರ ವಂಶವೇ ಉದಾರವಾದೀ ಧೋರಣೆಗೆ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ನವ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬದ್ಧ ಕಂಕಣವಾಗಿತ್ತು.

ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಶ್ರಮಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಅನಿಬೆಸೆಂಟರು ಅಗ್ರ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಅರವಿಂದ ಮತ್ತು ರಮಣ ಮಹರ್ಷಿಗಳು ಈ ಶತಮಾನದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅಗಾಧವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಇಬ್ಬರು ಮಹಾನ್ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಅರವಿಂದರಂತೂ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣ ಕವಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪಕ್ಷದ ಉದಯ ಮತ್ತು ದಾದಾಬಾಯಿ ನವರೋಜಿ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಗೋಖಲೆ, ಬಾಲಗಂಗಾಧರ ತಿಲಕರ ನೇತೃತ್ವ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮನ್ವಂತರವನ್ನೇ ಆರಂಭಿಸಿದವು. ಸಿಪಾಯಿ ದಂಗೆಯ ಬಳಿಕ ಅಡಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯ ಬಂದಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿ ಮಹಾತ್ಮಗಾಂಧಿಯವರ ಬರವಿಗೆ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಮೊದಲನೆ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಭಾರತವನ್ನು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ತೀವ್ರ ಶೋಷಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ನಾಯಕತ್ವವನ್ನು ಮಹಾತ್ಮಗಾಂಧಿಯವರು ವಹಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇಲ್ಲಿಗೆ, ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರ್ವವು ಮುಗಿದು ಗಾಂಧಿಯುಗವು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವೇ ಆದ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ (ಅಂದರೆ 1920-30) ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪು ತಾಳಿತೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಕೇವಲ ಕಾಕತಾಳೀಯವಲ್ಲ, ದೇಶದ ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿಯೇ ಹೊಸಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕ್ರಮೇಣ ರೂಪು ಹೊಂದಿತೆಂಬುದು ನಿಚ್ಚಳವಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಭಾರತದ ನವೋದಯದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ನಡೆದ ಕನ್ನಡನಾಡು, ನುಡಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಚಳುವಳಿಯೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ಅಂದು ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಾಗಿದ್ದವರು ಕೇವಲ ಇಂಗ್ಲಿಷರಲ್ಲ, ಮರಾಠಿಯಂತಹ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯೂ ಕನ್ನಡದ

ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಿತೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಈ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಚಳುವಳಿಯ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೊರೆತಿದ್ದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಚಳುವಳಿಯಿಂದ. ಕನ್ನಡದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾರ್ಯ ಬಂಗಾಳಿ ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ನಿಧಾನವಾಗಿಯೇ ಆರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನ ಬಹುದು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಒಳಗಾದದ್ದು ತಡವಾಗಿಯಾದರೂ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಪ್ರಮುಖ ಪಟ್ಟಣಗಳಾದ ಮೈಸೂರು, ಬೆಂಗಳೂರು, ಧಾರವಾಡ, ಬೆಳಗಾವಿ, ಮಂಗಳೂರು, ಮಡಿಕೇರಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪ್ರೌಢ ವ್ಯಾಸಂಗದವರೆಗೆ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂದಿನ ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜ್ (1864) ಆರಂಭವಾಯಿತಾದರೂ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಭಾಗದವರೆಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವೊಂದು ಕನ್ನಡನಾಡಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. 1916ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಮತ್ತು 1922ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಧಾರವಾಡದ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜ್ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟಗಳು. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡದ ಟ್ರೈನಿಂಗ್ ಕಾಲೇಜ್ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ ಮುಂತಾದವು ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು. ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರಾಚ್ಯ ಸಂಶೋಧನಾ ಕಾರ್ಯಾಲಯ ಮತ್ತು ಓರಿಯಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ ಹಾಗೂ ಮಹಾರಾಜ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾಲೇಜುಗಳು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯ ವಿದ್ವತ್ ಸಂಶೋಧನಾ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ನೀಡಿದವು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರರಸರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದಾಗಿ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ—ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ—ಹೊಸ ಗೆಲುವಿನಿಂದ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು. ಎಂ.ಎಲ್. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡ, ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿ , ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ, ಎಸ್.ಜಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ ಮುಂತಾದವರು ನವೋದಯದ ಮುಂಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ಭಾಗದಿಂದ ಬಂದ ಪ್ರಮುಖ ಲೇಖಕರು.

ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ದೊರೆತ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಗಣನೀಯವಾದುದು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದವರೆಗೆ ಆಳಿದ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರು ಸ್ವತಃ ಬರಹಗಾರರಾಗಿದ್ದು ಅನೇಕ ಕವಿ, ವಿದ್ವಾಂಸ, ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದವರು. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಬಳಿಕ ಅರಸರಾದ ಚಾಮರಾಜರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಫಲವಾಗಿಯೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದಯಿಸಿದ್ದು.

ಅರಮನೆಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸೋಸಲೆ ಅಯ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ನಂಜನಗೂಡು ಸುಬ್ಬಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಜಯರಾಯಾಚಾರ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ್ದು ಚಾಮರಾಜರ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಗ್ಲೀಕರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಉಜ್ವಲವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಅರಮನೆಗೆ ಕರೆಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸಿದ ಮಹಾರಾಜರು ತಮ್ಮ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ 'ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' (1882) ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರಲು ಕಾರಣರಾದರು.[6]

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಚಾಮರಾಜರ ಬಳಿಕ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಮೈಸೂರಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸುವರ್ಣ ಯುಗವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ, ಮಿರ್ಜಾರಂತಹ ದಕ್ಷ ಆಡಳಿತ ಪಟುಗಳು ದಿವಾನರಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತದ್ದರಿಂದ ಕೃಷಿ, ಕೈಗಾರಿಕೆ, ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಗಾಧವಾದ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು; ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಉಳಿದ ರಾಜ್ಯಗಳಿಗೆ ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯವಾಯಿತು.

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶದ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ಅರಸರ ಆಳಿಕೆಯ ಸೌಲಭ್ಯವನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಮರಾಠಿ ಪ್ರದೇಶದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಅಂದು ನಿಸ್ತೇಜವಾಗಿತ್ತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಮರಾಠಿ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರದೇಶವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಹೋಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ದಕ್ಷಿಣ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಹೀನಾವಸ್ಥೆ ಉಂಟಾಯಿತು.[7] ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮೂಲೆಗೊತ್ತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿ ಮರಾಠಿಯ ಅಂಧಾನುಕರಣೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡದ ಪರವಾಗಿ ದನಿ ಎತ್ತಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅಂದು ಕಾರಣರಾದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಿರಿಯರು ಹಲವು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞರು, ಅನುಭಾವಿಗಳು, ಲೇಖಕರು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೆಗೆ ಯೋಗ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಆಡಳಿತಗಾರರಾಗಿದ್ದ ಹುಯಿಲಗೋಳ ಭುಜಂಗರಾಯರು, ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪನವರು, ರೊದ್ದ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಯರಂತಹವರು ಮರಾಠಿಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರು. ಅನುಭಾವಿಗಳಾದ ಶಿಶುನಾಳ ಷರೀಫ್, ಗಂಗಾಧರ ಮಡಿವಾಳೇಶ್ವರ ತುರಮರಿ, ಬಾಲಲೀಲಾ ಮಹಾಂತಯೋಗಿಗಳಂತಹವರು ಆ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಬೋಧಿಸಿದರು. ಶಾಂತಕವಿ, ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, ಗಳಗನಾಥ, ಬಿ. ವೆಂಕಟಾಚಾರ್ಯ, ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರಂತಹ ಹಲವು ಲೇಖಕರು—ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಪತ್ರಿಕಾ ವ್ಯವಸಾಯ; ಕಾದಂಬರಿ, ಅನುವಾದ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಉಪನ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲಕ—ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿ,

ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಮ್ಮೆ ಮೂಡುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದರು.

ಕನ್ನಡ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರ ಪ್ರವೇಶ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಘಟ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ನಡೆದಿದ್ದ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಯಿಂದಾಗಿ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪು ರೇಖೆ ನಿಚ್ಚಳವಾಗುತ್ತಾ ನಡೆಯಿತು; ಶ್ರೀಯವರು ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಾಯಕರಾದರು. ಅವರನ್ನು ನವೋದಯದ ಆಚಾರ್ಯರೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಶ್ರೀಯವರ ಬದುಕಿನ ಮೂಲಮಂತ್ರ. ಅಂಥ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ತೊರೆದು ವೈಚಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಜನತೆಗೆ ಅವರು ಕರೆಕೊಟ್ಟರು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಸಮಗ್ರ ಅರಿವಿನೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ನವೋದಯ ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸಿದರು. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತವಾದ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿದ್ದು ಕನ್ನಡದ ಏಳ್ಗೆಗೆ ದುಡಿಯುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸಂಚರಿಸಿ ದೇಶ, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡರು; ಹೋದ ಹೋದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕನ್ನಡ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಮಂತ್ರವನ್ನೇ ಪಠಿಸಿದರು. "ಈಗ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ಅವನತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿದೆ, ಕುಗ್ಗಿಹೋಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಲವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನಾಡುವ ಜನರಲ್ಲಿ ಹಲವರಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮವಿಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಹಾನಿತಟ್ಟಿದಂತೆ ಅದನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಉತ್ಸಾಹವಿಲ್ಲ, ಅವರ ಪ್ರೇಮ ಉತ್ಸಾಹ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೋ ಹೋಗಿದೆ."[8] ಎಂದು ಕೊರಗಿದರು, "ಹಿರಿಯರು ಹೇಳಿದ ಮಾತೂ ಇರಲಿ, ನಾವೂ ವಿಚಾರ ಮಾಡೋಣ, ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳೋಣ, ತಿಳಿದು ನಡೆಯೋಣ ಎನ್ನುವುದೇ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಲಕ್ಷಣ"[9] ವೆಂದ ಶ್ರೀಯವರು ಕನ್ನಡದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವೆಂದರೆ ಮೃತ ಪ್ರಾಯವಾದ ಹಳೆಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಕೆಲಸವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. "ಅದೊಂದು ಹೊಸ ನಿರ್ಮಾಣ, ಮರುಹುಟ್ಟು, ಆಳವಾದ ಸಮನ್ವಯ—ಹೊಸದು, ಹಳದು, ನಮ್ಮದು, ಹೆರರದು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೊಂದಿಕೆ ಮಾಡುವುದು"[10] ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಆಳವಾದ ಶ್ರದ್ಧಾಭಕ್ತಿಗೆ ಶ್ರೀಯವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. "ಕನ್ನಡ ನಾಡಿಗೆ ಕನ್ನಡವೇ ಗತಿ. ಅನ್ಯಥಾ ಶರಣಂ ನಾಸ್ತಿ. ಸಂಸ್ಕೃತವಲ್ಲ, ಇಂಗ್ಲಿಷಲ್ಲ, ಹಿಂದಿಯಲ್ಲ, ಕನ್ನಡ. ಈ ಕನ್ನಡ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಭಾಷೆ"[11] ಎಂದು ಭಾವಾವೇಶದಿಂದ ವಾದಿಸಿದರು. ಶ್ರೀಯವರ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆಯಿತ್ತು; ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆಯ ರಭಸದಲ್ಲಿ ಜೊಳ್ಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಮೌಢ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ.

"ನಮ್ಮ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ರೋಗ ನಮ್ಮದಾದರೂ ಕಳೆಯತಕ್ಕ ವಿಷ. ಹೊರಗಿನ ಕಾಡಿನಿಂದ ತಂದ ಮೂಲಿಕೆ, ಹೊರಗಿನದಾದರೂ ರಕ್ತಗತವಾಗಬೇಕಾದ ಅಮೃತ. ಕಿಟಕಿಗಳಿಲ್ಲದ ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿ ಕೆಟ್ಟದ್ದಾಯಿತು, ಕಿಟಕಿಗಳನ್ನು ವಿಶ್ವದ ಎಲ್ಲಾ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತೆರೆದು ಹೊಸ ಗಾಳಿ, ಹೊಸ ಬೆಳಕು ತುಂಬಿ ಹೊಸ ಉಸಿರು ಹೊಮ್ಮಲಿ, ಪೂರ್ವ ಪಶ್ಚಿಮ ಎರಡು ಬೇರುಗಳೂ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಒಂದು ತಾಯಿಬೇರಾಗಿ ಭಾರತ ಮಹಾವೃಕ್ಷ ಆಕಾಶಕ್ಕೆ ಚಿಮ್ಮಲಿ"[12] ಎಂದು ಹಾರೈಸಿದರು. "ಹೊಸದನ್ನು ಕಲಿಯುವುದರಿಂದ ದೇಶವೂ ಮುಳುಗುವುದಿಲ್ಲ, ಭಾಷೆಯೂ ಕೆಡುವುದಿಲ್ಲ, ಸತ್ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ ಅಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವವಿಲ್ಲದ್ದು ಹೋಗಲಿ ಬಿಡಿ. ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನೂ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಇಂಗ್ಲಿಷನ್ನೂ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ಉಳಿದಂತೆ ಉಳಿದು, ಕನ್ನಡವನ್ನು ಉಳಿಸಿ, ಬೆಳಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿಯೂ ಸಿಕ್ಕದ್ದು ಹಿಂದಿಯಲ್ಲೇನಾದರೂ ಸಿಕ್ಕಿದರೆ ಅದನ್ನು ಕೊಳ್ಳಿ"[13] ಎಂಬ ಶ್ರೀಯವರ ಆದರ್ಶ ನವೋದಯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ದಾರಿ ದೀವಿಗೆಯಾಯಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಭಾವಗೀತೆ, ನಾಟಕ, ಸಣ್ಣಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹುರುಪಿನ ಉತ್ಸಾಹದ ವಾತಾವರಣವೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು.

ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿ ರಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರ ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೂ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಿತು. 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು' ಮೂಲಕ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯಾದ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಶ್ರೀಯವರೇ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ', 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್', 'ಪಾರಸಿಕರು' ಮೂಲಕ ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕಕಾರರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಯವರು ಆ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ತಮ್ಮ ರೂಪಾಂತರ, ಭಾಷಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅದ್ಭುತವಾದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಕು.ವೆಂ.ಪು., ಮಾಸ್ತಿ, ವಿ.ಸೀ., ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, ಪು.ತಿ.ನ. ಮುಂತಾದವರು ಶ್ರೀಯವರ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಜ್ವಲಗೊಳಿಸಿದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಲೇಖಕರು. ನವೋದಯ ಕನ್ನಡ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ದುರಂತ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ' ಮತ್ತು 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್'ಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು, ಮುಂದೆ ಹಲವು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೀಯವರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಗೆ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಅವರ ಪಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರನೇಕರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದರೆಂಬ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ದೊರೆತ

ಮಹತ್ವ ಮುಂದಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೂಲಪುರುಷರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆ ದಶಕದಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ, ಕನ್ನಡದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ, ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಚಾಲನೆಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಯೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಜನ್ಮ ತಾಳಲು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣ, ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆಯಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿನತ್ತ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರ ಗಮನ ಹರಿದದ್ದು ಮತ್ತು ಜೀವನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದಿದ್ದ ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿದವರು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಸವಾಲಿನಂತೆ ಉದಯಿಸಿದ್ದೂ ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ.

ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' 1919ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಬಳಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಿತೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾದರೂ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇರಲೇ ಇಲ್ಲವೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. 1887ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾದ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ಯಾವಿಕ್ರಯದಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯದಿಂದಾದ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿದೆ. ಕರ್ಕಿವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಮತ್ತು ಶಿವರಾಮ ಧಾರೇಶ್ವರರ 'ಕನ್ಯಾ ವಿಕ್ರಯ'ಗಳೆರಡೂ ಅಂದಿನ ಹವ್ಯಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಸ್ತ್ರೀ ಶೋಷಣೆಯ ಕರಾಳ ಮುಖವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತವೆ. "ನಾಟಕಕಾರರಿಬ್ಬರೂ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನೆಲಸಿದವರು, ಪರಸ್ಪರ ಪರಿಚಯವುಳ್ಳವರು. ಸಮಾನವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಒಂದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಇವರು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡುದು ಸೋಜಿಗವೆನಿಸುತ್ತದೆ."[14] 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ'ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಖರತೆ ಯಾವ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲವಾದರೂ ಮುಂದಿನ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಯಾವ

ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ ವಾದುದರಿಂದ ಕರ್ಕಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯ ನಿರ್ಮಾಪಕರೆಂದು ಅವರನ್ನು ಕರೆಯ ಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಮತ್ತೊಂದು ಕನ್ನಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾದ 'ಆರು ಬೆರಳಿನ ಕುರುಹು' ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆಯಾದರೂ "ಇದನ್ನು ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸಂಭಾಷಣಾ ರೂಪವೆನ್ನುವುದೇ ಸರಿಯಾದೀತು"[15] ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ 1898ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಬೆನಗಲ್ ರಾಮರಾಯರ 'ಕಲಹಪ್ರಿಯಾ ಪ್ರಹಸನ' ಮತ್ತು 1916ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ 'ಪತಿ ವಶೀಕರಣ'ಗಳನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು.

ಕೈಲಾಸಂ ಪೂರ್ವ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಅನ್ಯಭಾಷೆಗಳಿಂದ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವಾದರೂ ಈ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ಗೊಂಡ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸತೊಡಗಿದ್ದು ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಬಳಿಕವೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟ. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಜನ್ಮ ತಾಳಿದ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಬಾಹ್ಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ, ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಆಧುನಿಕವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಪರಿವರ್ತನೆ ನಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶಾಂತಕವಿಗಳಾಗಲೀ ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶದ ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಾಗಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದದ್ದು ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ. ಈ ಮಾತು ಬಹುಪಾಲು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ಮಂಡಳಿಯ ಮಾಲಿಕರು, ಗ್ರಾಮೀಣ ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ನಂಬಿಕೆಯ ಪಟ್ಟಣಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲಿಕರು ಸಿದ್ಧರಿರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಕಾರ ಕೆಲವು ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ಪಾಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. " 'ಶಾಕುಂತಲ', 'ರತ್ನಾವಳೀ' ಮುಂತಾಗಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ

ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕತೆಗಳೇ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರಬೇಕಿತ್ತು. ನಾಟಕಗಳ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ರಸಗಳಿರಬೇಕು. ಕವಿಸಮಯಗಳಿರಬೇಕು. ಅಲಂಕಾರ ವಾಕ್ಯಗಳಿರಬೇಕು.... ಅಣ್ಣನನ್ನು 'ಅಣ್ಣ' ಎಂದು ತಪ್ಪಿ ಕೂಡ ಕರೆಯುವ ಶೈಲಿ ಅದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಯಾವಾಗಲೂ 'ಅಗ್ರಜನೆ'. ಇದರಂತೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು."[16] ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿದ್ದ ಮಹತ್ವವಂತೂ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ, ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ನಟನಿಗೆ, ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. "ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಈಗ ಆಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು. ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟನೋ, ಹಾಡುಗಾರನೊ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರೆಯುವಂತೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿದರಾಯಿತು."[17] ಭವ್ಯವಾದ ಸೀನರಿಗಳು, ನೃತ್ಯಗಳು, ಸಂಗೀತ, ಭಾವಾವೇಶದ ಅಭಿನಯ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ನಾಟಕ ಇರಬೇಕಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಉಂಟಾಯಿತು. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ರಾಜಮಹಾರಾಜರ ಶೃಂಗಾರಭರಿತ ಕಥೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ವಾಸನೆಯೂ ಹತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸತ್ವಶಾಲಿ ನಾಟಕಕಾರರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಜನಜೀವನದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಾಧನವಾಗಬೇಕಿದ್ದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನೆರವು ನೀಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. "ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಣ್ಣ ದೊಡ್ಡ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಮೂಡತೊಡಗಿದ್ದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೆ."[18]

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ ಯುವಕರಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಗೌರವಾಸ್ಪದವಾಗಿ ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ. ಶಾಲಾಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತು ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದು ಅವರಿಗೆ ಅಪಮಾನವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ಆಧುನಿಕಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನಗರದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ತಡವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಗತಿಪರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಬೃಹತ್ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ತೀರಾ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಇವರಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟ

ಬೆಳೆಸಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ನಡೆಸಲಿರುವುದರಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿರುವ ಎರಡು ತಂಡಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುವುದಾಗಿದೆ. ಧಾರವಾಡದ 'ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜ' (1905) ಮತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್' (1909) ಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಮುಖ ತಂಡಗಳಾಗಿವೆ.

1919ರಲ್ಲಿ ಎ.ಡಿ.ಎ. ಸಂಸ್ಥೆಯವರು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಬಹುಮಾನ ಗಳಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಕೈಲಾಸಂರವರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರವರ್ತಕರೆಂದು ಹೆಸರಾದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಸುಮಾರಿಗೆ ಹುಯಿಲುಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರು ರಚಿಸಿದ್ದ 'ಸ್ತ್ರೀ ಧರ್ಮ ರಹಸ್ಯ'ವೂ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿ. ಇವೆರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ವಿಡಂಬಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿದೆ. ಓದಿನಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತನಾದವನು ಸುಪುತ್ರನೆಂಬ ಹೊಸ ಕಾಲದ ತಂದೆತಾಯಿಗಳ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕೈಲಾಸಂರವರೂ, ಸ್ತ್ರೀ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳನ್ನು ಹುಯಿಲಗೋಳರೂ ವಾಸ್ತವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯರ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿವೆಯೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಉಳಿದ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವ ಕೃತಿಗಳೆಂದರೆ, ಸಂಸರ 'ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ' (1922), ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ' (1926) ಮತ್ತು 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' (1929).

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಯಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅದರ ಮೂಲಭೂತ ಸತ್ವ ಮಾತ್ರ ಭಾರತೀಯವಾದುದು. ವಸ್ತುವಿನ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ಸಹ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುರಿ "ಬದುಕನ್ನು ಆದರ್ಶೀಕರಿಸದೆ, ವೈಭವಿಸದೆ, ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸಮೇತ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಆಗಿದೆ"[19] ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವೇ ಆಗಬೇಕೆಂಬ ಕಡ್ಡಾಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. "ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ."[20] "ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ದರ್ಶನ ತನಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಒಂದು, ಪರಂಪರೆಯ ಕಡೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸದೆ ಅದನ್ನು ಹೊಸತರೊಂದಿಗೆ ಸಮನ್ವಯಿಸಿದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು".[21]

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ ಒಂದು ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಕಡಿಮೆಯಿರುವ ಚಿಕ್ಕ ಅವಧಿಯದಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳುವಳಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಕವಲುಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 1900-30 ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಭವದ ಕಾಲವೆಂದೂ, 1930-60 ಆಧುನಿಕ ನವೋದಯ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕಾಲವೆಂದೂ, 1960-80 ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಸಿಕ್ಕಿದ ಕಾಲವೆಂದೂ 1980ರಿಂದ ಈಚಿನದನ್ನು ನವ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲವೆಂದೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವೈಭವದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತರಾದುದನ್ನೂ, 1960-80ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನವೋದಯದ ಹಿರಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಮಹತ್ವದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ನವೋದಯ ನವ್ಯರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಸೇತುವೆಯಾಗಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಸರೆಯಾಗಿ, ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಹಸನಕಾರರೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೆಗೆ ಯೋಗ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದಿಷ್ಟು ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿವಿಧ ಮಗ್ಗುಲಿನಿಂದ ವಿವರಿಸಲು ತೊಡಗಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಾಗಿರುವುದೇ ನಮ್ಮ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

❑

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ: ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆದಿಮ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪಳಿಯುಳಿಕೆಗಳು. ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿ-ಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಾವು-ಮರುಹುಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವಕಾಲದ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ನೆನಪುಗಳು ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಾಗಿ ಘನೀಭವಿಸಿವೆ. ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಂದ ನಂಬಿಕೆ, ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಪ್ರತಿ (archetype) ಯನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಾರ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ, ಸಮುದಾಯದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ, ಆಚರಣೆ, ನಂಬಿಕೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವದ ವಲಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರವಾದಿಯೂ ಸಹ ಪರಂಪರೆಯ ಕೆಲವೊಂದು ನೆನಪು, ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ತಿರುಳೇ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ ಅವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮ ತೀವ್ರವಾದುದು.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿದ್ದು, ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಂತೂ ಇತಿಹಾಸ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ, ತೌಲನಿಕ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಿಮರ್ಶೆ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಮಹತ್ವ ದೊರೆತಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಉಳಿದೆಲ್ಲವುಗಳಿಗಿಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಕವಿಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿ ಜೀವಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ ಯಿಂದಾಗಿ ಅವು ಎಲ್ಲ ಕಾಲ ದೇಶದ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಪ್ರಥಮ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ

ಒಂದು ಅನುಕೂಲವಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ವಸ್ತು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ರೂಪು ರೇಖೆಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ನಿರ್ಧರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪರಂಪರಾನುಗತ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪೂರ್ವ ಪರಿಚಿತವಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ರಚನೆಗಿರುವ ಮಹತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸೌಲಭ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಸ್ತುವನ್ನು ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಆರು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ರುದ್ರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆಯಾದರೂ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಥಾ ಪ್ರಧಾನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕಥೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಸಮರ್ಥವಾದ ವಸ್ತುರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ ಸಮರ್ಥ ವಸ್ತುರಚನೆಗಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಚಿತವಿರುವ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರನು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಕೆಲವು ಅನುಕೂಲಗಳಿರುವಂತೆ ಆತಂಕಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಕಥಾವಸ್ತು , ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಿರುವುದರಿಂದ—ಇದನ್ನುಳಿದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಆತ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಮೌಲ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಮೂಲಕ ಆತ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕು. ಮೂಲ ಕಥಾಚಿತ್ರದ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರವನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸದೆ ಅಂತರಂಗ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ಕಾಣಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನೇ ಕುವೆಂಪು ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನವೆಂದಿದ್ದಾರೆ. "ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ, ನಡೆದುದನ್ನು ನಡೆದಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಹೋಗದೆ ಇದ್ದದ್ದೂ ನಡೆದದ್ದೂ ತನಗೆ ಹೇಗೆ ಗೋಚರಿಸಿತೊ ಆ ತನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಆಕಾರ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ರೀತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನವೆನ್ನಬೇಕು."[1]

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥೆಯೂ ಆಧುನಿಕರಿಗೆ ಅದರ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಅದನ್ನು ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತೀರಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶರಣರು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಮಂದಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪುರಾಣಕಥೆಯನ್ನು ವಾಚ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿವರ್ತನೆ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಂತೂ ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದಿರುತ್ತವೆ; ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿಯಾದರೂ ಬದಲಾಗುತ್ತ ನಡೆದೇ

ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸುವ ಲೇಖಕರಂತೂ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಇಂತಹ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಜಗತ್ತಿನ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಹಿಂದೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದೈವದ ಕೈವಾಡವನ್ನು ವಿಧಿಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ನಂಬುತ್ತವೆ. ಈ ನಂಬಿಕೆಯು ಬಯಲಾಟಗಳು, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ನವ್ಯೋದಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದಾದರೂ ಅವರ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಈ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅವರು ಕೊಡುವ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಂತೂ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ದೈವವನ್ನು ಕುರಿತ ಶ್ರದ್ಧೆ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟವು ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟರೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬಿಕೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಗೂ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರಣವಿದೆ. ಧರ್ಮದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಕ್ತವಾದಂತೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಯಲಾಟಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಕಂಡುಬರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಈ ಬಗೆಯದೇ ಆಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಯಲಾಟದಂತೆ ಧರ್ಮದ ಅಂಕೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕರು ಧರ್ಮದ ಅಂಕೆಯಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತರಾಗಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು.

ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಮರ್ಶೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಗುರಿಮಾಡದೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ನಾಟಕೀಕರಿಸುವುದು ಬಹುಪಾಲು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದರ್ಶ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದು ಮೂಲತಃ ನಾಟಕದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ—ಸಂಗೀತ, ದೃಶ್ಯರಚನೆ, ಪಾತ್ರರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ—ಅದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಬಹುದು. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೂ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ಶ್ರವಣವೇ ಪುಣ್ಯದಾಯಕವೆಂಬ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದೊರೆತಿದೆ. ಬಯಲಾಟಗಳಂತೂ

ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ, ಆರಾಧನೆಗೆ ಮಹತ್ವವಿತ್ತು. ಇತ್ತೀಚಿನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಕಾರರ ಚಾಪಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಬಯಲಾಟಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಉದ್ದೇಶ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲ, ಆರಾಧನೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಆರಾಧನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಗುರಿ ಮಾತ್ರ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಯಲಾಟಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರವಾಗಿ ಘಟನಾ ಬದ್ಧವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಾದಿ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಆದ್ಯತೆಯಿದ್ದು, ಇದೆಲ್ಲ ಶುದ್ಧ ದೇಶೀಯ ಬಗೆಯದೇನೂ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ನೀತಿಪರವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು ಈ ನಾಟಕಕಾರನ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು, ಆತನ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ನಟರು, ಸಂಗೀತಗಾರರು, ಹಿಂಬದಿಯ ಕೆಲಸಗಾರರು ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಕಲಾವಿದರು ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ರಂಜಕವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಕಥಿಸುವುದೇ ಇವರ ಗುರಿ.

ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ದೇಶದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವೂ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳತ್ತ ನಡೆದ ಹಾದಿಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಸಂಗತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ ಹೊರತಾದುದಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದ ಜೀವನ ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ಬದ್ಧವಾದುದು. ನಮ್ಮ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪುರಾಣಗಳು, ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಾದಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಅವರಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನೊದಗಿಸಿದವು. ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತದ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಆಖ್ಯಾನಗಳು, ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸಿದವು. ರಾಮಾಯಣಕ್ಕಿಂತ ಮಹಾಭಾರತವು ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ಅನೇಕಾನೇಕ ಕಥೆ ಉಪಕಥೆಗಳ ಉಗ್ರಾಣದಂತಿರುವ ಮಹಾಭಾರತದ ಶಿಖರವಾದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧ ಅವರಿಗೆ ಧರ್ಮಾಧರ್ಮಗಳ ಯುದ್ಧದಂತೆ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದ ಹಲವು ಸನ್ನಿವೇಶ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರಿಬ್ಬರೂ 'ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವೆರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ನಾಟಕಕಾರರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದಾಗಿ ಸೋಲುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಘಟನೆ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಮಗ್ರ ರಣರಂಗದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಅದರ

ಮಾನವೀಯ ಸಾಹಸಗಾಟಗಳನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಒಳಸಂಚುಗಳನ್ನು ವಿಧಿಯ ಕ್ರೂರ ನಿಯತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸ ಹೊರಟ ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಮಹಾ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠ ವಿವೇಚನೆಯ ಕೊರತೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತಿದೆ. ಆದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅದ್ಧೂರಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಾದಿ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ಈ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗವು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಜಯಭೇರಿ ಮೊಳಗಿಸಿತು.

ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವರದಾಚಾರ್ಯರ 'ರತ್ನಾವಳಿ ಕಂಪನಿ'ಗಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಅಗಾಧವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ಅವರು ಹಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಸೀತಾ ಪರಿಣಯ', 'ಸೀತಾ ಸ್ವರ್ಣಮೃಗ', 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಪ್ರಧಾನ'—ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂವಿಧಾನ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಮೂಲವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತಾಗಿದೆ. 'ಧ್ರುವ ವಿಜಯ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಕವಾದ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಉತ್ತಾನಪಾದರಾಯನ ಇಬ್ಬರು ಹೆಂಡಿರಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಚಿತ್ರಣ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಕ್ತವೆನಿಸುವಂತಿದೆ. ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಚಾತುರ್ಯವಿದೆ. ವಿರುದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳ ಘರ್ಷಣೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ರಾಜಸೂಯಯಾಗ'ದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ಅರ್ಜುನ, ಭೀಮರು ಜರಾಸಂಧರೊಡನೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದಾಗ ನಡೆಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ನಾಟ್ಯಗುಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಪರಿಣತ ನಾಟಕಕಾರರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ.

ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಅಗ್ರಪಟ್ಟ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಕೆಲವು ನೀತಿ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನಾಡದೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಂಚುಕಿ, ಪುರೋಹಿತ, ತಪಸ್ವಿ, ರಾಜ—ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲರೂ ಅವರವರ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಪಾಠವನ್ನು ಕಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಲಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಸದಾ ಆತುರರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದಿಂದ ಹೊರಡಿಸುವ ನೀತಿಯಷ್ಟೇ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ನೀತಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ರಾಜಸೂಯ ಯಾಗ'ದ ಮೊದಲ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ನಾರದರು ದೀರ್ಘವಾದ ಪ್ರಶ್ನಾ ಮಾಲಿಕೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ರಾಜರ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ : "ವತ್ಸ ಧರ್ಮನಂದನ, ಸುಖಿಯಾಗಿರುವೆಯಾ? ನಿಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು

ಆಚರಿಸಿದ ಧರ್ಮ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಲೋಪವಿಲ್ಲದಿರುವುದೆ? ತಪ್ಪಿಗೆ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ತಕ್ಕ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಿ ಪ್ರಜಾನುರಾಗವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವೆಯಾ? ಶೀಲ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಸ್ವಾಮಿ ಭಕ್ತರೆಂದು ಕಂಡು ಬಂದವರನ್ನು ಸೇವಾ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯೋಜಿಸುತ್ತಿರುವೆಯಾ? ಸಂಬಳಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸದೆ ಕ್ಲುಪ್ತ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವೆಯಾ? ಪ್ರಜೆಗಳ ಅನುರಾಗಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರಾದವರನ್ನು ಅಧಿಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯಮಿಸುತ್ತಿರುವೆಯಾ? ನಿದ್ರೆ, ಆಲಸ್ಯ, ಭಯ, ಕ್ರೋಧ, ಮಾರ್ದವ, ಜಡತೆ ಎಂಬ ಆರು ಅನರ್ಥಗಳೂ ನಿನಗೆ ದೂರವಾಗಿರುವವಷ್ಟೆ?...” ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಸರಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜನ ತಮ್ಮಂದಿರು, ರಾಣಿವಾಸದವರು, ಅಂತಃಪುರ ರಕ್ಷಕರು, ಅಡಿಗೆಯವರು, ವೈದ್ಯರು, ಮಂತ್ರಿಗಳು, ಪುರೋಹಿತರು, ಸಾರಥಿಗಳೆಲ್ಲರೊಡನೆ ಆತನಿಗಿರಬೇಕಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದೇ ನಾಟಕದ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಾರದರು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೊಡನೆ, “ಧರ್ಮವು ಅಡಗಿ ಅಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಜಯವುಂಟಾಗುತ್ತಿರುವುದು, ಪರಸ್ತ್ರೀ ವ್ಯಸನ, ಪರದ್ರವ್ಯಾಪೇಕ್ಷೆ , ಪರ ಸೌಖ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು ಕರುಬುವುದು, ಈ ದುರ್ಗುಣಗಳು ಕ್ಷಣೇ ಕ್ಷಣೇ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಇರುವುವು. ಹಿರಿಯರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಕಿರಿಯರಿಗೆ ಗೌರವ ಬುದ್ಧಿಯಿಲ್ಲ. ಪಾಪ ಭೀತಿ ಮಾಯ ವಾಗುತ್ತಿದೆ...” ಮುಂತಾಗಿ ಒಂದು ಪುಟದ ದೀರ್ಘ ಸಂಭಾಷಣೆಗೂ ದ್ವಾಪರ ಯುಗಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನೈತಿಕ ಜಾಗೃತಿಯೇ ಅವರ ಗುರಿಯಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನೀತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಕ್ರಮವಿರದೆ, ನೇರವಾಗಿ ಉದ್ದ ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜರಾಸಂಧನ ವಧೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಅಗ್ನಿಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಮಹಾರಾಣಿ ಸುಚರಿತ್ರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಒಂದೂವರೆ ಪುಟದ ದೀರ್ಘ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಅಗ್ನಿ ಪ್ರವೇಶವಾದ ಮೇಲೆ ಬಂದ ನಾರದ ಮುನಿಯು ಆಕೆಯ ಸತೀತ್ವವನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿ, “ಭಾಮ! ಭಾಮ! ಇದಲ್ಲವೇ ಸಾಧ್ವಿಯರ ಲಕ್ಷಣ! ಸುಚರಿತ್ರೇ, ನಿನ್ನ ಹೆಸರು ಅನ್ವರ್ಥವಾಯಿತು. ಲೋಕದಲ್ಲಿರುವ ಮಹಿಳೆಯರೆಲ್ಲ ನಿನ್ನ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೃತಯುಗವೇ ತಲೆದೋರುವುದರಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ”—ಎಂದು ಉದ್ಗಾರವೆತ್ತುತ್ತಾನೆ. ಕಲಿಯುಗದ ನಾಟಕಕಾರರೊಬ್ಬರು ದ್ವಾಪರಯುಗದ ವಸ್ತುವನ್ನಾ ಶ್ರಯಿಸಿ ಕೃತಯುಗದ ಬರವಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ತಮಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ನಟರಿಂದ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಿಂದ ಒತ್ತಾಸೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಆತನೊಬ್ಬನನ್ನೇ ದೂರಿ ಫಲವಿಲ್ಲ. ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನವೋದಯದ ಉಬ್ಬರವಿಳಿತಗಳ ನಡುವೆ ಬದುಕಿದ್ದೂ ಯಾವ ಉದ್ವೇಗಕ್ಕೂ ಒಳಗಾಗದೆ ತಣ್ಣಗಿದ್ದ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿಂದೆ ಈ ದೇಶದ

ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿದ್ದರು. ಅವರು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳತ್ತ ತಿರುಗಿಯೂ ನೋಡಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿಪರ್ಯಾಸ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಂತೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿತ್ತು. ಧರ್ಮಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿದ್ದು ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಮನ್ನಣೆಯಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಅಭಿಜಾತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬದುಕು ಅಖಂಡವಾಗಿದ್ದು ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಸಂಧಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ನಂಬಿಕೆಯ ಬುಡಕ್ಕೇ ಕೊಡಲಿ ಪೆಟ್ಟು ಬಿದ್ದಿತ್ತು. ವಿದೇಶೀ ಪ್ರಭಾವದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆಲಗಟ್ಟು ಶಿಥಿಲಗೊಂಡಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬರೆದ ನಾಟಕಕಾರರು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಜೀವನ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ವಂಚಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯಾದಿ ವಾತಾವರಣಕ್ಕಾಗಿ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಾಗಿ ಪುರಾಣವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದಂತೆ ಅಲ್ಲಿನ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ದುಷ್ಟ ಶಿಕ್ಷೆ—ಶಿಷ್ಟ ರಕ್ಷೆ' ಎಂಬ ಸ್ಥೂಲ ಉದ್ದೇಶವಷ್ಟೇ ಆ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲ ಮಂತ್ರವಾಯಿತು. ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳ ಹಿಂದೆಯೂ 'ಕಾರ್ಯಕಾರಣ' ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಈ ನಾಟಕ ಕಾರರಿಗೆ, ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಇಂತಹ 'ಕಾರ್ಯಕಾರಣ' ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಕಾಣದೆಹೋಯಿತು.

ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲದೆ ಭಾಗವತವೇ ಮುಂತಾದ ಪುರಾಣಗಳೂ, ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳೂ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿವೆ. ಸಂತರು, ಧರ್ಮ ಗುರುಗಳು, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕರ ಕಥೆಗಳು ಐತಿಹ್ಯವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಈ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿದ ಅನೇಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಸರಣಿಯನ್ನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಭಕ್ತ ಕಬೀರದಾಸ, ದಾಮಾಜಿಪಂತ, ಬಸವೇಶ್ವರ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಗೌತಮ ಬುದ್ಧ, ಪುರಂದರದಾಸ, ಕನಕದಾಸ, ಸಾಧು ತುಕಾರಾಮ, ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ ಮುಂತಾದ ನೂರಾರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

'ಭಕ್ತಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ'ದಂತಹ ನಾಟಕವು ಸಾಮಾಜಿಕವೇ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೆಂದು ನಾಟಕಕಾರ ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಆದರೆ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಾದ ದಾಮಾಜಿ ಪಂತನ ಭಕ್ತಿಗೆ ಮನಸೋತು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ವಿಠ್ಠಲನೇ ಆತನ

ಮಡದಿ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಬಂಗಾರವಾಗಿ, ನಿಂತು ನಡೆಸುವ ಪವಾಡ ಸದೃಶ ಕಾರ್ಯಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿವೆ. ಪುರಾಣ ಯುಗದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕವೆಂಬುದಾಗಿ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಪುರಾಣ ಯುಗದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಸ್ತುವೂ ಪೌರಾಣಿಕವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ 'ಭಕ್ತಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ', 'ಮಹಾತ್ಮ ಕಬೀರದಾಸ', 'ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ' ಮುಂತಾದ ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಾದಿ ಮೂಲದಿಂದ ಪಡೆದ ಪ್ರಾಚೀನ ವಸ್ತುವಿಗಿಲ್ಲದ ವಿಶೇಷ ಅನುಕೂಲವೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಭಾಸವಿಲ್ಲದೆ ಮಾಡಲು ಆತನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಭಕ್ತಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯ ಕುತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿಯೇ ತೋರಿಸಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಮಜುಂದಾರ ಭುಜಂಗಲಾಲ ನಂತಹ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರು ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆವರ ಸುತ್ತಣ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಭುಜಂಗಲಾಲನನ್ನು ಮೀರಿಸುವಂತಿದ್ದರು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ, ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು ಮತ್ತು ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ಪವಾಡಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರರಚನೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ 'ದುಷ್ಟಶಿಕ್ಷೆ, ಶಿಷ್ಟರಕ್ಷೆ'ಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ವರೂಪವೂ ಸರಳವಾದುದು. ಬಹುಮಾನ-ದಂಡನೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೂತ್ರವನ್ನನುಸರಿಸಿದ್ದು, ದೈವವು ಶಾಲಾ ಮಾಸ್ತರನಂತೆ ವಿಧೇಯನಿಗೆ ಬಹುಮಾನವನ್ನೂ ತುಂಟನಿಗೆ ದಂಡನೆಯನ್ನೂ ವಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಗಾರುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅಹಂಕಾರದಿಂದ ಬೀಗಿದ ಭೀಮಾರ್ಜುನರಿಗೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ವಿಧಿಸುವ ಅಪಮಾನಗಳ ದಂಡನೆ, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಎಂತಹ ದೈನ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಗುರಿಮಾಡುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಇದರಿಂದ ಯಾವ ಗಂಭೀರ ಪರಿಣಾಮವೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾವಾಡಿಗನ ವೇಷ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಧರ್ಮರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ಭೀಮಾರ್ಜುನರನ್ನು ಭಂಗಿಸುವ ಅಂಗವಾಗಿ ಒಂದು ಸವಾಲನ್ನೆಸೆಯುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಸರ್ಪವನ್ನು ಯಾರು ಎತ್ತಿ ಎಸೆಯುತ್ತಾರೋ ಅವರಿಗೆ ತಾನು ಶರಣಾಗುವುದಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸೋತವರು ತನಗೆ ತಮ್ಮ ಅರ್ಧರಾಜ್ಯ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಬೇಕೆಂದು. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಹಾವನ್ನು ಎತ್ತಲು ಹೋದ ಭೀಮ ಅದರಡಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಹಾಕಿ ಅಲುಗಾಡಿಸಲಾರದೆ ಸುಸ್ತಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸರ್ಪದ ಭಾರವನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ ಕೈಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ದುಃಖಾತಿಶಯದಿಂದ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆತನು ಹಾಡುವ ಒಂದು ಕಂದವಂತೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ನಗೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತಂದರೂ

ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಗೌರವವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ವೀರರೊಡನೆ ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ವಿಧಿಯ ಬಿಂಬದ ಮೊದೆತಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಯಕರು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಎಬ್ಬಿಸುವ ಕೋಲಾಹಲವನ್ನಾಗಲೀ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಅಣುಮಾತ್ರವೂ ಕಾಣಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ವೀರ ಉದಾತ್ತವಾದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿಯೇ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಯಕರು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಉದಾತ್ತ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಯುಗ ಧರ್ಮವನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯಬಾರದ ಸಂಗತಿ.

ಪುರಾಣ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸುವ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂಭಾಷಣಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಓರೆಕೋರೆಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿವೆ. ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿರುವ ಗಾದೆ ಮಾತುಗಳು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ನೈಜ ಚಿತ್ರಣ ಯಾವ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ ಪ್ರಮುಖ ಗುರಿ ಶಿವಶರಣೆ ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮನ ಭಕ್ತಿ ಪಾರಮ್ಯವೇ ಹೊರತು ಆಕೆಯ ಪರಿಸರವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಕಥಾನಾಯಕಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮನನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸುವುದು. ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಮಹಾಪುರುಷರನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಸೀಮಿತ ವಲಯಕ್ಕೇ ಸೇರಿಸಿಬಿಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಶಿವನ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾದ ಬಳಿಕ ಶಿವಶರಣೆ ಮಲ್ಲಮ್ಮ ಕೈಲಾಸಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಕಳೆದುಹೋಗಿದ್ದ ತನ್ನ ಮನೆ ಮಾರು ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಶಿವನಿಂದ ಮತ್ತೆ ಪಡೆದು ಅತ್ತೆ ಮಾವ ಓರಗಿತ್ತಿ ಗಂಡನ ಸಮೇತ ಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸರಳ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವೇ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಲ್ಲ. "ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಗವಂತನ ನಿಯಾಮಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ವಿಜೃಂಭಿಸಿ, ತತ್ವವನ್ನರಿಯದೆ, ದುಡುಕತಕ್ಕವರಿಗೆ, ಪರಮಾತ್ಮನು ತನ್ನ ಮಾಯಾ ಪ್ರಸರಣದ ಮೂಲಕ ವಿಧವಿಧವಾದ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ಕಡೆಗೆ ಅವರು ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಡುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಸುಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕರುಣಿಸುವನೆಂತಲೂ, ಹೀಗೆ ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಮಾಯಾಜಾಲಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದವರಿಗೆ ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತ ವಿವೇಚನೆಗಳೂ, ಪರಿಣಾಮದ ದೂರದೃಷ್ಟಿಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂತಲೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದೃಶ್ಯ ನಿದರ್ಶನಗಳಿಂದ ತೋರಿಸುವುದೇ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶ"[2]—ಎಂಬುದಾಗಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಗಾರುಡಿಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ನೈತಿಕ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿವೆ.

ಪುರಾಣ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ವಿಶೇಷ ಮಾರ್ಪಾಡಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸದೆ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸಲು ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದರು. ಈ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಆಸ್ಥಾನದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ, ಅಥವಾ ಆಸ್ಥಾನವೇ ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಸ್ಥಾನವೆಂದ ಮೇಲೆ ಗಾನ ನೃತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿಯೇ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಕರುಣ, ಭಕ್ತಿ ರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದವುಗಳಿಗೇ ಮಹತ್ವವಿದ್ದು ಪಾತ್ರ ರಚನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಾವೇಶ ವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಧಾನ ರಸ ಯಾವುದಿದ್ದರೂ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ'ದಂತಹ ನಾಟಕವು ಶುದ್ಧಪ್ರಹಸನವಾಗಿದ್ದು ಒಂದರ ಹಿಂದೊಂದು ಘಟನಾವಳಿಗಳು ಹಾಸ್ಯದ ಹೊನಲನ್ನೇ ಹರಿಸಿವೆ. ದೇವಶಿಖಾಮಣಿ ಅಳಸಿಂಗರಾಚಾರ್ಯರ 'ಶ್ರೀಮತಿ ಪರಿಣಯ'ವೂ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ದಕ್ಕಿದ್ದ ಸಹಜ ಹಾಸ್ಯ ಗುಣ ಅಲ್ಲಿರದೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಹುಪಾಲು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಪಾತ್ರ ನಾರದನದು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಾರದನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಾಟಕದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಧಾನ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾರದನ ಆಗಮನವಾಯಿತೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಏನಾದರೂ ಚಕಮಕಿಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಫುಟವಾದ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ನಾರದನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಕಾರರು ಆತನ ಮೂಲಕ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನ್ಯಾಯ ಪಕ್ಷಪಾತಿಯಾದ ಚಾಡಿಕೋರನೆಂಬ ಈತನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಪರಂಪರಾಗತವಾದುದು. ಎಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾರದನನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಸಂಧಾನ ಚತುರನೂ ಕಲಹಪ್ರಿಯನೂ ಆದ ಈತನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಂದ ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳು, ಮನ್ಮಥ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಮಹಾವಿಷ್ಣುವೇ ದುರವಸ್ಥೆಗೀಡಾಗಿ ರುವುದುಂಟು. ಇವರೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಾರದನ ಮೇಲೆ ಪ್ರತೀಕಾರ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಉಂಟು. ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ' ಮತ್ತು ಅಳಸಿಂಗರಾಚಾರ್ಯರ 'ಶ್ರೀಮತಿ ಪರಿಣಯ'ದಲ್ಲಿ ಆತನನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಗುರಿ ಪಡಿಸಿ ಮನ್ಮಥನ ನೆರವಿನಿಂದ ದುರವಸ್ಥೆಗೀಡು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. 'ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ'ವಂತೂ ಕುಡುಕ ಬಲರಾಮ, ಹೆಂಡತಿಯರಿಗೆ ಹೆದರಿ ಕಂಗಾಲಾಗುವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಇಂದ್ರರು ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಹಸನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಕಳೆಗಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಹಸನಗಳ ತಾಯಿ ಬೇರು ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆಯೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ

ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೂ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯು ಉದ್ದೇಶ ಕಡ್ಡಾಯವಾದುದು. ನಡೆದ ಕೋಲಾಹಲವೆಲ್ಲಾ 'ದುಷ್ಟಶಿಕ್ಷೆ ಶಿಷ್ಟರಕ್ಷೆ'ಯ ಅಂಗವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮನಗಾಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಮ ದುಷ್ಟರಿಗೆ ಸಾವು ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಪ್ರಮಾದ ವಶಾತ್ ತಪ್ಪು ಮಾಡುವ, ಅಹಂಕಾರದಿಂದ ಬೀಗುವ ಸಜ್ಜನರಿಗೆ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ದುರವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡಿ ಅಪಮಾನಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಸರಿ ದಾರಿಗೆ ತರಲಾಗುವುದೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ನೀತಿಪಾಠ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಕಥಾ ನಾಯಕರು ಮೂಲತಃ ಒಳ್ಳೆಯವರಿದ್ದು ಪ್ರಸಂಗವಶಾತ್ ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡಿರುವಂತಹವರು.

ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತಾವು ಪಡೆದ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧುನಿಕರಿಗೆ ರುಚಿಸುವಂತೆ ಒಪ್ಪವಿಡಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅವರಿಂದ ದೊರೆತ ಕೊಡುಗೆ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಕೌಶಲ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ರಮ್ಯತೆ ಅವರೊಬ್ಬ ಅಸಾಧಾರಣ ನಾಟಕಕಾರರೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಂತಿದೆ. "ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲೀ, ಉದಾತ್ತ ಧ್ಯೇಯಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಾಗಲಿ"[3] ಇಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೇ ಮರೆತ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿದೆ. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರಿಂದ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕ'ವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾತ್ತ ಧ್ಯೇಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲಾ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಅಗ್ರ ಮನ್ನಣೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಚಾರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ಈ ನೀತಿಪರ ನಿಲುವು ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವಾದ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನೆ ನುಂಗಿ ನೊಣೆಯುವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದೆ. ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರಾದರೊ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಜನರಂಜಕವಾಗಿ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಮಾಡುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ತಮ್ಮ ಈ ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕರಿಗೆ ರುಚಿಸದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬಂತ್ತೊಂಬತ್ತು ಭಾಗ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ದಾಮಾಜಿ ಪಂತ', 'ಮಹಾತ್ಮ ಕಬೀರದಾಸ', 'ಮಹಾತ್ಮ ಬಸವೇಶ್ವರ', 'ಸಾಧು ತುಕಾರಾಮ', 'ಪುರಂದರದಾಸ' ಮುಂತಾದ ಸಂತರು ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕರ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಉದಾರವಾದ ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆಯ ನಂಬಿಕೆಗಳು. 'ಬಸವೇಶ್ವರ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಪವಾಡಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥಾನಾಯಕನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ

ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ ನಾಟಕೀಯ ತಂತ್ರ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾದರಿಯದಲ್ಲವೆಂಬುದೇನೂ ನಿಜ. ವಾಚ್ಯವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅವರು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಅವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ವಚನ ಚಳುವಳಿಯ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುವ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹರಳಯ್ಯ—ದೇವರ ಗುಡಿಯ ಅರ್ಚಕರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿಯ ದರ್ಪ ಮತ್ತು ಮೌಢ್ಯವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವ ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರೂ ಪ್ರಗತಿಪರವಾದವರೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಅವರ ಪ್ರಗತಿ ಪರತೆಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿರಲಿಲ್ಲ. ವಿಚಾರವಾದಕ್ಕಿಂತ ಭಾಗವತ ಪರಂಪರೆಯ ಭಕ್ತಿ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ದೃಷ್ಟಿ ಅವರದು. ಈಗ ಅವರು ನಮಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದಿತ್ತೆನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಮಾತು. ಆದರೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಗತಿ ಪರ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಸರಳ ಶೈಲಿಯ ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಚಾರದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ವಿಚಾರವಾದ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಗುಣವೆಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಪ್ರಥಮ ತರಗತಿಗೆ ಸೇರುವ ಕುವೆಂಪುರವರ ಪ್ರಗತಿಪರ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿ', 'ಜಲಗಾರ', 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ನಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸರ್ವತ್ರ ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲವೇಕೆ? ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿಸಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತೆ? ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆ 'ಮಂದೆ'ಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಡವೆ? ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಗಂಭೀರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿದ್ದು ಹಲವು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಂತೆ ಇವರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯವರೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ಪುರಾಣ ವಸ್ತು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ತುಂಬಾ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವೂ ನೀತಿಪರವೂ ಆಗಿದ್ದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ಯಾಜ್ಞಸೇನಿ'ಯ ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಭೀಷ್ಮನು ದ್ರೋಣರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ : "ಆಚಾರ್ಯರೇ, ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತವಾದ ಭರತವಂಶದ ನೂರೈದು ಸ್ಫುಲಿಂಗಗಳನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಕೈಲಿಟ್ಟೆನು. ನಿಮ್ಮ ವಿದ್ಯೆಯ ಮಹಿಮೆಯಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ವಲಿಸಿ ಭಾರತವನ್ನು ಬೆಳಸುವ ಕ್ಷತ್ರ ತೇಜದ

ನೂರೈದು ಪುಣ್ಯಾಗ್ನಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದಿರಿ..." ಈ ಬಗೆಯ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಶೈಲಿ ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರಿಗೆ ಉಸಿರಾಡುವಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟನ ಭಾಷಣ ಕೌಶಲವನ್ನು ಈ ಶೈಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅದರಿಂದ ನಟನಿಗೆ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತು ನಾಟಕದ ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಮರೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಶಬ್ದಾಡಂಬರದ ಭಾವಾವೇಶವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬರಬಹುದು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ—ಆಡುನುಡಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ—ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿ ಸಾರ್ಥಕವಾದುದು. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ ಅಲಂಕಾರಮಯ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಗೆ ತಕ್ಕ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಆಸರೆಯಿದ್ದರೆ ರಮ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ಯಾಜ್ಞಸೇನಿ' ನಾಟಕದ ರಾಜಸೂಯ ಯಾಗ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಅಗ್ರಪೂಜೆ ನಡೆಸಲು ಉದ್ಯುಕ್ತರಾದ ಪಾಂಡವರನ್ನು ತಡೆದ ಶಿಶುಪಾಲ ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ ಭೀಷ್ಮರ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಭಾಪರ್ವದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ.

ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ಪರಿಣತರು. ಪವಾಡ, ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದೆ ವಸ್ತು ರಚನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಯಿದೆ. ದ್ರೌಪದೀ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ ದಂತಹ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂದರ್ಭದ ಹೊರತು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪವಾಡಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ದಟ್ಟಗೊಳಿಸಿ ಪುರಾಣ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ತರುವ ಹವಣಿಕೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ವಿಚಾರವಾದ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅತಿರೇಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗೂ ತರ್ಕಶುದ್ಧ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೊದಗಿಸಬಯಸುವ ಅವರ ಆವೇಶ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನೀರಸ ವಾಚ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ ರಮ್ಯತೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅರಗಿನ ಮನೆಯ ವಂಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ಪಾಂಡವರು ನಿರ್ನಾಮ ವಾದರೆಂದು ತಿಳಿದು ನ್ಯಾಯ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಲು ಮುಂದಾದ ಭೀಷ್ಮನು ಕೌರವರನ್ನು ಈ ಕೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಣೆಯಾಗಿಸಿ ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರಾದಿಗಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಅಣಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ದ್ರೌಪದಿ ಪಂಚಪಾಂಡವರಿಗೆ ಮನಃಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪತ್ನಿಯಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಅರ್ಜುನನೊಬ್ಬನನ್ನೇ ಪ್ರೇಮಿಸಿದ್ದಳೆಂದೂ ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ಕಲ್ಪನೆ. "ಸುಮಿತ್ರಾ, ನನ್ನ ಪ್ರೇಮದ ಗಂಭೀರತೆಯನ್ನು ನೀನು ತಿಳಿಯಲಾರೆ. ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಒಳಗೆ ಹೊರಗೆ, ಸದಾ ಸರ್ವದಾ ನಾನು ಪಾರ್ಥನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವೆನು. ನನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳ ಥಳುಕದಲ್ಲಿ, ಕಪೋಲಗಳ ಮಾರ್ದವದಲ್ಲಿ, ತುಟಿಗಳ ಸ್ಪರ್ಶದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪ್ರೇಮ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ನಿರಂಕುಶವಾಗಿ ನೆಲಸಿರುವುದು. ನಾನವನ ಪತ್ನಿ ಮಾತ್ರಳಲ್ಲ ಪ್ರೇಯಸಿ, ವೇಶ್ಯೆ, ಪರಿಚಾರಿಕೆ, ಕ್ರೀತದಾಸಿ"— ಎಂದು ದ್ರೌಪದಿಯಿಂದ ನುಡಿಸಿರುವ

ಲೇಖಕರಿಗೆ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹು ಪತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮನ್ನಣೆಯಿತ್ತೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಹೊಳೆದಿರಬೇಕಿತ್ತು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೇಶ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ನಂಬಿಕೆ, ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಗೌರವಯುತವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೇ ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ದ್ರೌಪದಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವೀಯುವಂತಹುದು. ಪಂಚಪಾಂಡವರ ಸತಿಯಾಗಿದ್ದ ದ್ರೌಪದಿ, ಭಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಿದವಳು ಎಂಬ ಉದಾತ್ತ ಪ್ರೇಮದ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆ ದ್ರೌಪದಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ. ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ಅರ್ಜುನನ ಖಾಸಾ ಪ್ರೇಮಿಯನ್ನಾಗಿಸುವುದರಿಂದ ಮೂಲ ಕತೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಅರ್ಜುನನಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿಟ್ಟು ದೇಹವನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಐವರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಸಿದಳೆಂಬ ನಾಟಕಕಾರರ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ವ್ಯಭಿಚಾರದ ಅವನತಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿವೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಸಹ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವ ಕಾಳಗಗಳು ಮತ್ತು ಕಲ್ಯಾಣಗಳು. ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ವತ್ಸಲಾಹರಣ, ಚಂದ್ರಾವಳಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ ರಸಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ ಸರಸ್ವತಿಯರ ಸ್ತೋತ್ರ ಮಾಡಿ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ಅವರಿಂದ ವರಪ್ರಸಾದ ಪಡೆದು ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ನಾಟಕಗಳು ಆರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಥಾ ವಿವರವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಅವರ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿ ಬಯಲಾಟದ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. "ಆದರೆ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಆಡಿಸಿ ಲೋಕ ಪ್ರಿಯವಾಗಿಸುವುದು ಇದಿಷ್ಟೇ ಅವರ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿತ್ತು."[4]

ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ 'ನಲದಮಯಂತಿ', ತನ್ನ ಕಾಲದ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯಿತು. ಶಾಂತ ಕವಿಗಳಂತೆ ಕೆರೂರರು ಬಯಲಾಟಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದರು. ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಮತ್ತು ನೀತಿಪರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗುಣವಿದೆ. ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವಿಗೆ ರಮ್ಯಾದ್ಭುತಗಳ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಅವರು ಹವಣಿಸಿಲ್ಲ, ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೂಲ ಕತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪುರಾಣ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹಿತಮಿತವಾಗಿ ಹೊಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಸಂಗೀತದ ಆಕರ್ಷಣೆ

ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಉಜ್ವಲಗೊಳಿಸಿದೆ. "ನಲದಮಯಂತಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಆಚಾರ್ಯರ ಕಣ್ಣೆದುರು 'ಶಾಕುಂತಲ', 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದಂಥ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದವೆಂಬುದೇನೂ ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ನಲ ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕನಾಗಿ, ದಮಯಂತಿ ಅವನಿಗನುರೂಪಳಾದ ನಾಯಕಿಯಾಗಿ, ಶೃಂಗಾರ ಕರುಣಗಳು ಪ್ರಮುಖ ರಸಗಳಾಗಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಲನ ಮಂಗಲವಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಅನುಸರಿಸಿದೆ."[5]

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಹೆಸರಾದವರು. ಅವರ 'ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ' ಕನ್ನಡದ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಕಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಹ ಅದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಮಂಥರೆ, ಕೈಕೆ, ದಶರಥ, ಶ್ರೀರಾಮ, ಭರತ, ಗುಹ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ವೈವಿಧ್ಯ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಗರೂಡರ 'ಕಂಸವಧ', ಕಂಪಸಿ ನಾಟಕಗಳ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕಸರತ್ತುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡೂ ಉತ್ತಮ ಸಂವಿಧಾನ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಖಳನಾಯಕ ಕಂಸನ ದುಷ್ಟತನವನ್ನು ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ವಿವರಗಳ ಸಹಿತ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾರದ, ವಿಜಯರಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ಒದಗಿಸುವ ಹಾಸ್ಯ ರಂಜನೀಯ ವಾಗಿದೆ. ಗರುಡರು ತಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಗಿಟ್ಟು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಸರಳವಾದುದು. ಕಾಲ, ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ನಿಯಮವನ್ನು ಅವರು ಪಾಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸೂತ್ರಧಾರ ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಕಥಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವುದಲ್ಲದೇ ಪಾತ್ರಗಳೇ ತಮ್ಮ ಸ್ವಗತಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಲ, ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅರಿವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಪವಾಡಗಳು, ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು, ಗುರುತುಗಳು ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದಾಗ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಸರಳ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಗುರಿ. ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ಉದ್ದೇಶ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಆತ ಮಾಡಬಹುದು. 'ದುಷ್ಟಶಿಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟರಕ್ಷೆ'ಯ ತತ್ವ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲೂ ಉಂಟು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ

ದುಷ್ಟ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗಿ ಶಿಷ್ಟನಿಗೆ ಉದ್ಧಾರವಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ದೈವದ ಅಭಯ ಮತ್ತು ಪವಾಡಗಳ ಕೈವಾಡವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗುವುದು ಆತನ ದುಷ್ಕೃತ್ಯಗಳು ಫಲಿಸುವುದರಿಂದ. ತನ್ನ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ತಾನೆ ಕಾರಣನಾಗುವ ಖಳನಾಯಕನ ಶಿಕ್ಷೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಮಹಾ ಪುರುಷರ ಜಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ದೈವ ಮತ್ತು ಪವಾಡಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ. ಪುರುಷ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಸಹಾಯವಾಗಿ ದೈವದ ರಕ್ಷೆ ಬೆಂಗಾವಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ' ಮತ್ತು 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್'ಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಜೀವನ ದರ್ಶನ, ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದದ್ದು. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಾತ್ವಿಕರು ಖಳರು ಎಂದು ಸರಳವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸದೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾದರಿಯ ಉದಾತ್ತ ದುರಂತ ನಾಯಕರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆ, ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ವಿಧಿಯ ಎದುರು ಗೌರವಾಸ್ಪದವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ವಿಧಿಯೊಡನೆ ದುರಂತ ನಾಯಕರು ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟವೇ ಅಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದು, ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರ ಉಜ್ವಲವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಿ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಸೋಲು-ಗೆಲುವಿನ, ಶಿಕ್ಷೆ-ರಕ್ಷೆಯ ಸರಳ ನೀತಿಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಗುರಿ ಇಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದಾಗಿತ್ತು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಪುರುಷರಾದವರಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಮೊದಲಿಗರು. 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು' ಮೂಲಕ ಶ್ರೀಯವರು ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕವಿತೆಗೆ ಹೇಗೆ ಮಾರ್ಗಪ್ರವರ್ತಕರಾದರೊ ಹಾಗೆ ಅವರ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾದರು. ಅವರು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲವಾದರೂ ಅವುಗಳು ಒದಗಿಸಿದ ಮಾದರಿ ಮುಂದಿನವರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಯಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಜನಗಳಿಗೆ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ'ವನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕೀಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿದರು. ಭಾರತೀಯ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದುರಂತ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಸರಿ ಹೊಂದಲಾರದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ದುರಂತ ನಾಯಕರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಖಳ ನಾಯಕರೆಂದು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಅವಹೇಳನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ರಾವಣ, ದುರ್ಯೋಧನ, ಕೀಚಕ, ಕರ್ಣ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಮುಂತಾದವರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುವ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸೆಲೆ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ'ವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ

ಶ್ರೀಯವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ಹಾಕಿ ಕೊಟ್ಟ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನ ಮುಂದೆ ಮಾಸ್ತಿ, ಕುವೆಂಪು ಮುಂತಾದವರು ಮುಂದುವರಿಸಿದರು. ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ಭಾಷೆ—ಹೀಗೆ ಮೂರು ಬಗೆಯಿಂದಲೂ ಅವರು ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಕೀರ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತರುವ ಶ್ರೀಯವರ ಮಹದಾಸೆ ಮುಂದಿನವರಿಂದ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡಿತು. ಎರಡು ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತಗಳನ್ನು ಅವರು ಸ್ವತಃ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದರು, ಅನುವಾದಿಸಿದರು.

ಶ್ರೀಯವರ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ'ವು ರನ್ನನ 'ಸಾಹಸ ಭೀಮವಿಜಯ'ದ ಪುನರ್ರಚನೆಯಾದರೂ ಕೇವಲ ಯಥಾನುಕರಣೆಯಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯವರು ಮಾಡಿರುವ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇ ಅದರ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿವೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ, ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಐಕ್ಯತೆಗೆ ಮೂಲವು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ದುರಂತ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅವರದು ಸ್ವತಂತ್ರವೆನ್ನಿಸಬಹುದಾದ ಸಾಧನೆ. "ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕಡೆಯವರೆಗೂ ಒಂದೇ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪ್ರಸಾರ : ಧರ್ಮರಾಜ ಕ್ಷಮೆಯ ಜಂಗಮಮೂರ್ತಿ, ಮುರ ವೈರಿ ಮಾಯಾವಿ, ಕ್ರೂರ ಸೇಡಿನ ಹಂಬಲಿಕೆಯೇ ಅಗ್ನಿಪುತ್ರಿ, ರೌದ್ರ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಘನೀಭೂತವಾಗಿ ಕೀಚಕಾಂತಕನೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ತಾಳಿದೆ, ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ಬಿಲ್ಗಿಡಿಪಿಡಿದ ಏಕಾಂಗ ಸಾಹಸಿ ದುರ್ಯೋಧನ ಮಹಾನುಭಾವ."[6]—ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗ ರಚನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶ್ರೀಯವರದು. ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಶಬ್ದಗಳ ಪಲ್ಲಟ, ಸೇರ್ಪಡೆಗಳಿಂದಲೇ ದುರ್ಯೋಧನನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ತಿರುವು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣಮುಂದಿರಿಸಿಕೊಂಡು 'ಗದಾಯುದ್ಧ ಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಶ್ರೀಯವರು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಭೀಮನು ಕಥಾ ನಾಯಕನಾಗಿದ್ದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈಗಿರುವ ಮಹತ್ವ ಬರುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸುಖಾಂತವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಧಾರಣ ಮಟ್ಟದ ನಾಟಕವಾಗಿ ಅದು ಉಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಭೀಮ, ಕೃಷ್ಣರನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಳಗಿಳಿಸಿ, ದುರ್ಯೋಧನನ ಉದಾತ್ತೀಕರಣವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ನಾಟಕದ ನಾಯಕತ್ವವನ್ನು ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ದಕ್ಕಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ದುರ್ಯೋಧನನ್ನು ಮಹಾನುಭಾವನೆಂದು ರನ್ನನೇ ಕರೆದಿರುವುದರಿಂದ ಶ್ರೀಯವರ ಕೆಲಸ ಹಗುರವಾಯಿತು. ಮೂಲಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ'ಗಳ ದೀರ್ಘವಾದ ಹೋಲಿಕೆಯ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ. 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ರಚಿಸುವ ಮುನ್ನವೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ದುರಂತ ವಸ್ತು

ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದು ಶ್ರೀಯವರ ಅಮೋಘ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. " 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ'ಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನಕ್ಕೆ ನವೀನವೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟು, ಆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾಣೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಸುಂದರ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆದುದು ಈ ನಾಟಕ. ಈ ನವೀನ ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ಬರಹಗಾರರ ಆತ್ಮ ಪ್ರತ್ಯಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದನ ಶಕ್ತಿಯಾಯಿತು, ಸುಪ್ತಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನವ ಚೇತನವನ್ನು ಬಡಿದು ಎಚ್ಚರಿಸಿತು. ಪದ್ಯ ನಾಟಕವೊಂದು ಗದ್ಯ ನಾಟಕದಷ್ಟೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕವಾಗಿರಬಲ್ಲುದೆ—ಎಂಬ ಸಂದೇಹವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿತು. ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳ ಬರೆಹ, ಸಂವಾದವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲುದೆಂದು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು."[7]

ಶ್ರೀಯವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕವು ಪರಂಪರಾಗತ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಲವು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಮೀರಿ ಆಧುನಿಕವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಚಿರಂಜೀವಿಯೆಂದು ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಶ್ರೀಯವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಸಾವು, ಹಿಂಸೆ, ಭೀಭತ್ಸವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವುದನ್ನು ನಮ್ಮವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಿಷೇಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀಯವರ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿಯೇ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಆತನ ಹೆಣವನ್ನು ಹದ್ದು ಕಾಗೆಗಳಿಗೆ ಊಣಬಡಿಸಲು ಭೀಮ ಮುನ್ನುಗ್ಗುತ್ತಾನೆ; ಹುಚ್ಚನಂತಿದ್ದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಮರುಳಾಟ—ಪ್ರಾಣಿ ಹಿಂಸೆಯೇ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆ. ಇದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮಡಿವಂತರ ಉಗ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು.

'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕವು 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ'ದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಂತಿದೆ. 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ'ದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ತೊಡೆಯುಡಿದು ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಕೌರವನಲ್ಲಿಗೆ ಬಿರುಗಾಳಿಯಂತೆ ನುಗ್ಗಿಬಂದು, ಲಕ್ಷ್ಮಿಯನ್ನು ಜರ್ಬಿಸಿ, ಕೌರವನ ಪ್ರತೀಕಾರವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಲು ಹೋಗಿ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾದವಶಗಿ ಬಾಲಹತ್ಯೆಯ ದೋಷವನ್ನು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತು ತಪಸ್ಸಿಗೆ ತೆರಳುವ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ದುರಂತದ ಎಳೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಯವರು ಕೂಡಲೆ ಗುರುತಿಸಿದರು. ಏಜಾಕ್ಸ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಆತನಿಗಿರುವ ಸಾಮ್ಯವನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಇಬ್ಬರೂ ದುಡುಕು ಸ್ವಭಾವದವರು, ಮಹಾವೀರರು, ಅಪ್ರತಿಹತ ಆತ್ಮ ಪ್ರತ್ಯಯವುಳ್ಳವರು, ವಿಧಿಯ ಸಂಚಿಗೆ ಬಲಿಯಾದವರು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯವರೇ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಬೆಳಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೆ ಕಾಣದ ಒಂದು ನೋಟವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಗ್ರೀಕರ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು ಅದರ ರಚನಾ ವಿಧಾನವು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಂತೆ ಅದರ ರಸೈಕ್ಯತೆ, ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯತೆ ಪಾತ್ರ ಸಂಪುಷ್ಟಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುವಂತೆ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ನಾಟಕ ರೂಪಾಂತರವಾಗಿದೆ."[8]

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕವೊಂದರ ರೂಪಾಂತರವಾಗಿ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ರಚಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡರೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಕುಂಭ ಸಂಭವನೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದ್ದ ದ್ರೋಣನಿಗೆ ಒಬ್ಬ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನಿಗೊಬ್ಬ ಅಜ್ಜಿಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿರುವುದು ಮಹಾತಪ್ಪಲ್ಲವಾದರೂ ಅವಳು ಮೂಲನಾಟಕದ ಏಜಾಕ್ಸನ ಮಡದಿ ಟೆಕ್ಮೇಸಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನೂ ಹಾಗೆ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಆಭಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಅಂತ್ಯ ದಾರುಣವಾದ ಕಥೆಯಾಗಿದ್ದು, ಶ್ರೀಯವರು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿದ್ದರೆ ಮೂಲವನ್ನನುಸರಿಸಿಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಮುಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಕೃತಿ ನೀಡಿದ ಪ್ರೇರಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಕೊರತೆ ಮಹತ್ವದ್ದಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯ ನಾಟಕವಾದ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ತನ್ನ ಛಂದೋವೈವಿಧ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಮೇಳ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾಗಿರುವ ಉತ್ಕಟವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಚೆಲುವನ್ನೂ ಶ್ರವ್ಯ ಮಾಧುರ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಮರ್ಥ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಅದರ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

'ಪಾರಸಿಕರು' ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಕವಿಯ ನಾಟಕದ ಭಾಷಾಂತರ. ಗ್ರೀಕ್ ಇತಿಹಾಸದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿರುವ ಶ್ರೀಯವರ ಆಶಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವಾದಿಗಳಾದ ಪಾರಸಿಕರು ಮತ್ತು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದಿಗಳಾದ ಗ್ರೀಕರ ನಡುವೆ ಆದ ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಗ್ರೀಕರಿಗೊದಗಿದ ದುರಂತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮಾರ್ಗ. ಪುರಾಣಗಳ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆ ವಸ್ತು ರಚನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅನಿವಾರ್ಯದ ಹೊರತು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪವಾಡಗಳಿಗೆ ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಶಾಂತಾ', 'ಸಾವಿತ್ರಿ', 'ಉಷಾ'—ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವೇನೂ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದಟ್ಟವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಈ ಮೂರೂ

ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. 1923-27ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾದ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ನಾಟಕದ ಆರಂಭ ಸ್ಥಿತಿಯ ಹೊಯ್ದಾಟಗಳಿವೆಯಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳಿವೆ. ಋತುವರ್ಣನೆಯಿದೆ, ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನವಿದೆ. 'ಶಾಂತಾ' ಮತ್ತು 'ಉಷಾ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಗಮನ ಆಶ್ಚರ್ಯ ತರಿಸುವಂತಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಷ್ಟು ಢಾಳಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದೊಂದೆ ಅಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಸಾವು ಸುತ್ತುವರಿದಿದ್ದೂ ಬದುಕುವ ಬದುಕಿಸುವ ಮಾನವನ ಅದಮ್ಯ ಛಲವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಾದ 'ಸಾವಿತ್ರಿ'ಯನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿರುವ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಮಾಸ್ತಿಯವರೇ ಮೊದಲಿಗರು. ಇದು ಅವರ ತೀರಾ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು, ವಸ್ತು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣತಿಯಿಲ್ಲ. ಸೂತ್ರಧಾರನಂತೆ ಕಥೆಯ ಗತಿಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವ ನಾರದನ ಪಾತ್ರ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಆತನ ಮೂರು ಪುಟಗಳ ದೀರ್ಘ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಅನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತು ಪುಟಗಳ ಈ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸರಾಸರಿ ಪುಟಕ್ಕೊಂದರಂತೆ ಹಾಡು, ವೃತ್ತ, ಕಂದಗಳಿದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಣತಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಆದರ್ಶದ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಸಾವಿತ್ರಿಯ ತಂದೆ ಮತ್ತು ಮಾವಂದಿರು ಸತ್ಯವಾನನ ಸಾವಿನ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂತೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವಿದು.

ರಾಜ : ಜೇಡರ ಹುಳು ಕಟ್ಟಿದ ಗೂಡನ್ನು ಹುಡುಗರು ಕಿತ್ತು ಹಾಕುವ ಹಾಗೆ ಆ ಜೀವನ ಕೆಟ್ಟುಹೋಯಿತು. ನಿಮ್ಮ ಕುಮಾರನಿಗೆ ದೇವರು ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿದನು.

ಅಶ್ವಪತಿ : ಆದರೆ ಪರಮಾತ್ಮನ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣೆವು. ನೆರೆಹೊರೆಯ ಮಕ್ಕಳು ಸೇರಿ ಮದುವೆ ಮನೆ ಮಠ ಎಂದು ಆಡುತ್ತಿರುವಾಗ ತಾಯಿ ಬಂದು ಮಗನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದಹಾಗೆ, ತನ್ನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪರಮಾತ್ಮನು ಕೊಂಡುಹೋದನು. ನಮ್ಮ ಆಟ ಕೆಟ್ಟು ನಾವು ದುಃಖಪಡುವೆವು.

ರಾಜ : ತಾವು ಪ್ರಾಜ್ಞರು.

ಅಶ್ವಪತಿ : ನನ್ನ ದುಃಖ ತಮ್ಮ ದುಃಖಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನು ಪ್ರಾಜ್ಞನಂತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತೇನೆ, ಋಷಿವರ್ಯ, ಏನಾಗಿದೆ ಹೇಳಬೇಕು.

ನಾರದ : ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿರಿ. ಎಲ್ಲವೂ ತಿಳಿಯುವುದು (ಅವರು ಇಬ್ಬರೂ ಒಳಗೆ ಹೋಗುವರು) ಶ್ರೀಹರೀ, ತಿಳಿಯದ ಬಾಲೆ ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತಿಗೆ ಕೋಪಿಸಬೇಡ. (ಭಜನ ಮಾಡುವನು.)

ಸ್ವಂತ ಮಕ್ಕಳ ಸಾವು ಬದುಕಿನ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಯಾವ ತಳಮಳಕ್ಕೂ ತುತ್ತಾಗದೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾನವೀಯ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ವಂಚಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮಾನವೀಯ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದ ನೀತಿ ಎಷ್ಟೇ ಗಹನವಾಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲಿತು ಒಪ್ಪಿಸುವ ಪಾಠದಂತಿರುತ್ತದೆ. ಯಮ—ಸಾವಿತ್ರಿಯ ದೀರ್ಘ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮೂಲ ಕಥಾ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಸಾರ್ಥಕ ಅನುಸರಣೆಯೂ ಆಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ.

'ಶಾಂತಾ' ರಾಮಾಯಣದ ಋಷ್ಯಶೃಂಗೋಪಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರಚಿಸಿರುವ ನಾಟಕ. ಫಲಶಕ್ತಿಯ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಾಗಿ ಋಷ್ಯಶೃಂಗನ ಕಥೆ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆದಿದೆ. ಶಾಂತಾ, ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವುದು ಮೂಲವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಬದಲಾವಣೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಶಿಖರಪ್ರಾಯವಾದ ಎರಡು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ತೀರಾ ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿ ವರದಿ ರೂಪದಲ್ಲಿವೆ. ಹುಟ್ಟಿದಾರಭ್ಯ ಹೆಣ್ಣಿನ ರೂಪವನ್ನೇ ಕಂಡರಿಯದ ತರುಣ ತಪಸ್ವಿಯಾದ ಋಷ್ಯಶೃಂಗನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಶಾಂತಳ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ಉಜ್ವಲತೆಯಿಲ್ಲ. ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಋಷ್ಯಶೃಂಗನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಕರೆತರಲು ವೇಶ್ಯೆಯರು ಹೋಗದೆ ಸ್ವಯಂ ರಾಜಕುಮಾರಿ ಚಂಚಲೆ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಕೆಳದಿಯರೇ ಹೋಗುವ ಮಾರ್ಪಾಡು ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ—ಚಂಚಲೆಯರ ಸಮಾಗಮದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರತೆಯಿಲ್ಲ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗನ ಮುಗ್ಧತೆ, ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ, ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರೇಮಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿರುವಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಚಂಚಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಅವನನ್ನು ಆವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಆವರಿಸಿ ತನ್ನತ್ತ ಸೆಳೆಯುವ ಶಕ್ತ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಚಂಚಲೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕವು ಸತ್ವಯುತವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಣಯಗಳ ಚಮತ್ಕಾರವಿದೆ.

ಉಷಾ—ಅನಿರುದ್ಧರ ಪ್ರಣಯ ಮತ್ತು ಬಾಣಾಸುರ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣರ ಕಾಳಗದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ 'ಉಷಾ' ಸರಳವಾದ ಒಂದು ನಾಟಕ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಈ ಕಥಾ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯವೆಂದರೆ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ವೀರರಸಗಳು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಥೆ ಉತ್ಕಟವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರ

ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ನಿರಾಸೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಅನಿರುದ್ಧನನ್ನು ಕಂಡು ವರಿಸುವ ಉಷಾ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸುಕುಮಾರತೆ, ಅನಿರುದ್ಧನ ತಾರುಣ್ಯದ ತೇಜಸ್ಸು, ಬಾಣಾಸುರನ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ವೈರ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಪರಾಕ್ರಮಗಳೆಲ್ಲ ಜಾನಪದ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಕಳೆಗಟ್ಟಿವೆ.

'ಸಾವಿತ್ರಿ', 'ಶಾಂತಾ', 'ಉಷಾ'—ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳು ನಾಟಕಕಾರರ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು. ಅವು ಹುಟ್ಟಿದ ಅನಿಶ್ಚಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಸರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವಿನ್ನೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವಿದು. ಮಾಸ್ತಿಯವರೇ 1937ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ 'ತಿರುಪಾಣಿ' ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯ ರಂಗ ನಾಟಕವಾಯಿತೆನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಿಗಿಂತ ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಅವರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಭಿರುಚಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಪುರಂದರದಾಸರನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು, ತಿರುಪಾಣಿ, ಕನಕದಾಸ—ಈ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಯಶೋಧರಾ, ಕಾಕನಕೋಟೆಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪರಿಣತವಾದ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಶ್ರೀಯವರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆದ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಆವರಣವೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ ಕಥಾ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ಯಮನ ಸೋಲು, ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಭಾಗ್ಯ, ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿ, ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್, ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಚಂದ್ರಹಾಸ, ಮಹಾರಾತ್ರಿಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಿರಲಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಜಲಗಾರ, ಬಲಿದಾನ, ನನ್ನ ಗೋಪಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಪೌರಾಣಿಕ ವಾತಾವರಣವಿದೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಪ್ರತಿಮಾ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟ ಪಡಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ ವನ್ನಾಗಿ ಅವರು ನಾಟಕವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಮೈದೋರುವುದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದಿಂದಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ವಿಧಾನದಿಂದಲ್ಲ"[9]—ಎಂದು ದೃಢವಾಗಿ ನಂಬಿರುವ ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಅತಿಮಾನುಷ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಯಾವ ಹಿಂಜರಿಕೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಪ್ರತಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಿಂದ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡುವಾತನು ಪ್ರತಿಕೃತಿಯ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದು ಹಠ ಮಾಡಿದರೆ ಅವಿವೇಕ ವಾಗುತ್ತದೆ"[10]—ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸುವ ನಾಟಕ ಕಲೆ ಕೃಪಣವಾದ 'ಯಥಾರ್ಥತೆ'ಯಿಂದಲೂ ರೂಕ್ಷವಾದ 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆ'ಯಿಂದಲೂ ಪಾರಾಗಿ ಧ್ಯೇಯ ಜಗತ್ತಿನ ನಿತ್ಯ ಸತ್ಯಗಳಿಗೆ ಮೂರ್ತಿದಾನ

ಮಾಡುವ ಮಹಾತ್ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬೇಕಾದುದು ಪ್ರತಿಭಾ ದೃಷ್ಟಿ, ಆ ಕಲೆಗೆ ಕ್ಷೇಮಕರವಾದುದು ಪ್ರತಿಭಾ ವಿಧಾನ."[11]

ವಿಧಿಯ ನಿಯತಿ ಜಗತ್ತಿನ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ನಂಬುವ ಕುವೆಂಪು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾಲ ದೇಶದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿದ 'ನ್ಯಾಯ'ವೊಂದು ವಿಧಿಯ ನಿಯತಿಯನ್ನೂ ಅಂಕೆಗೊಳಪಡಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಯಮನ ಸೋಲು' ನಾಟಕದ ದರ್ಶನ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಚಿತ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ಗುರಿ. ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಕಥೆಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೀಡಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ವಿನೂತನವಾದದ್ದು, ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿರುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿ ಮೇಲ್ದರಗತಿಯದು. ಪೀಠಿಕಾ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಕ್ಷ, ಯಮದೂತರ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯದ ಪೂರ್ವಸೂಚನೆಯನ್ನೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಒದಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಎಂಟು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆಯು ಕ್ರಮೇಣ ಅರಳುತ್ತದೆ. ಸಾವಿತ್ರಿ—ಯಮರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ತರ್ಕವಿರದೆ ತಾತ್ವಿಕ ವಾಗ್ವಾದವಿದೆ. "ಸರ್ವವೂ ವಿಶ್ವ ಧರ್ಮದ ಋತದ ಅಂಗಾಂಗಗಳು ತಾಯೆ. ಧರ್ಮಬದ್ಧವಾಗಿಹುದೀ ಮಹಾವಿಶ್ವ. ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿಯಾದೀ ನಾನು ಕೂಡ ತರಗೆಲೆಯು ಋತು ನಿಯಮದೆದುರು. ತಾಯೆ, ಮೃತ್ಯುವನ್ನು ಜಯಿಸಿದವರುಂಟೆ? ಶ್ರೀರಾಮನಳಿಯನೇ? ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಳಿಯನೇ... ಹುಟ್ಟಿದವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಮರಣ ಉಂಟೇ ಉಂಟು. ಜನನ, ಮರಣವನ್ನೆಳೆದುಕೊಂಡೇ ಬರುವುದೆಲೆ ತಾಯೆ, ಸಾವಿತ್ರಿ" ಎನ್ನುವ ಯಮನು ಋತ ನಿಯಮದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ, ರಕ್ಷಕ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಸಾವಿತ್ರಿ, "ನಿನ್ನ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಮೀರಿ, ನನಗೆ ತೋರದಿಹ, ತರ್ಕ ವಾದ ವಿವಾದಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಮೀರಿರುವ ಧರ್ಮವೊಂದಿರಬೇಕು, ಯಮರಾಯ, ನಿಯಮವೊಂದಿರಬೇಕು" ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾಳೆ. "ಎದೆಯೊಲವು ಋತ ನಿಯಮಕತೀತವೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವೆ, ಸಾಧಿಸುವೆ", ಎಂದು ಹಠ ತೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಪ್ರೇಮದ ನಿಷ್ಠೆಯೆದುರು ಯಮನ ಉಗ್ರ ಋತ ನಿಯಮ ಕರಗಿಹೋಗುವ ಪರಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾ ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಾತಿನ ತೊಡಕಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡ ಯಮನು ಸಾವಿತ್ರಿಗೆ ಸತ್ಯವಾನನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಬೇಕಾಯಿತೆಂಬ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ, ಸಾವಿತ್ರಿಯ ನಿಶ್ಚಲವಾದ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಮನಸಾರೆ ಹರಸಿದನೆಂಬ ಕುವೆಂಪು ಕಲ್ಪನೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕಾಳಿಕೆಯನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ತೆಗೆದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳಗಿಸುವ ಅವರ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯಂತಿದೆ. ವಿಧಿಯ ಕಠೋರ ನಿಯತಿಯೂ ಮಾನವ ಪ್ರೇಮದೆದುರು ತಲೆಬಾಗುವ ಈ ಉದಾತ್ತ ಕಥೆಯು

ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಏಚಿತತೆ ಉಂಟಾಗಲು ಕಾರಣ, ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಸ್ಥಳ, ಕಾಲ, ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಎಚ್ಚರ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಏಕಮುಖಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಪಡೆದ ಕುವೆಂಪುರವರ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕವೆಂದರೆ 'ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಭಾಗ್ಯ.' ಅಗಸನೊಬ್ಬನ ಹಿಸುಮಾತಿಗೆ ಅಂಜಿ ಲೋಕಾಪವಾದದ ಭಯದಿಂದ ಸೀತೆಯನ್ನು ಕಾಡುಪಾಲು ಮಾಡಿದ ಶ್ರೀರಾಮನ ನೀತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗಿ ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸೀತಾ, ಲವ ಕುಶರ ಸಾಕು ತಂದೆ ತಾತನಾಗುವ ಮತ್ತು ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸೀತಾ ಪರಿತ್ಯಾಗದ ಕಥೆಯನ್ನು 'ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಭಾಗ್ಯ'ವೆಂದಿದ್ದಾರೆ, ಕುವೆಂಪುರವರು. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಭಾಗ್ಯದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಸೀತಾ ಪರಿತ್ಯಾಗದ ಕಥೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಕುವೆಂಪು ನೀತಿ ಈ ನಾಟಕದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಮೇಲೆ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ದಟ್ಟ ಪ್ರಭಾವವಿದ್ದೂ ನಾಟಕವು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. "ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಯವ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕೀಯ ಕೌಶಲ್ಯ ಶ್ಲಾಘನೀಯ. ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಸೀತೆ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ಮೂರೇ ಪಾತ್ರಗಳು, ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯ, ಕೇವಲ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಅಷ್ಟೇ ಪರಿಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ, ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯಗಳು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿವೆ."[12]

'ಯಮನ ಸೋಲು', 'ಮಹಾರಾತ್ರಿ' ಮತ್ತು 'ಚಂದ್ರಹಾಸ'ಗಳ ರಚನಾ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ಈ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳ ಆದಿ-ಅಂತ್ಯಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಕಥಾ ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಿವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಈ ಪೀಠಿಕಾ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯ ದೃಶ್ಯಗಳು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರಧಾರನಂತೆ ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಭರತ ವಾಕ್ಯದಂತೆ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅತಿಮಾನುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿರಬೇಕೆಂಬ ಕಡ್ಡಾಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. 'ಯಮನ ಸೋಲಿ'ನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಒಬ್ಬ ದೂತ, ನಾಟಕದ ಅಂಗವೇ ಆಗಿದ್ದು ಪೀಠಿಕಾ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸೇರಿದ್ದಾನೆ.

ಕುವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ 'ಚಂದ್ರಹಾಸ'ದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮಾನುಷ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ಚಂದ್ರಹಾಸನ ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿ, ಅದನ್ನೊಂದು ಸಂಘರ್ಷರಹಿತ ಪಾತ್ರವನ್ನಾಗಿಸಿದೆ. ಖಳನಾಯಕ ನಂತಿದ್ದರೂ ದುಷ್ಟಬುದ್ಧಿಯ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ಸತ್ವವಾಗಿದೆ. ರಕ್ತ ಮಾಂಸ ತುಂಬಿದ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಪಾತ್ರವಿದು. ಆತನನ್ನು ಕೇವಲ ಖಳನಾಯಕ

ನನ್ನಾಗಿಸಿ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮಧಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥಸ್ತರಗಳು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುವ ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಚಂದ್ರಹಾಸ' ಅವರ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ದೀರ್ಘವಾದುದು. ನಾಟಕಕಾರರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ವಸ್ತುವಿನ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ತೊಡಕಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಹಿಂದೆಯೂ ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಯ ಕೈವಾಡವನ್ನು ಕಾಣುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿರುವುದರಿಂದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಆಲಂಕಾರಿಕ ನೀತಿಪರ ಶೈಲಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಪಟ್ಟ ದೊರಕಿದೆ. 'ಚಂದ್ರಹಾಸ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರ ನೈತಿಕ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ಕರ್ಮಸಿದ್ಧಾಂತದ ತರ್ಕ ಎಷ್ಟು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಖಳನಾಯಕ ದುಷ್ಟಬುದ್ಧಿ ಮಾತ್ರ ಸಾವಿಗೆ ತುತ್ತಾಗಿ ಅವನ ಮಗ ನಿಷ್ಪಾಪಿ ಮದನ ಮಂತ್ರ, ಔಷಧಿಗಳಿಂದ ಬದುಕುತ್ತಾನೆ.

'ಯಮನ ಸೋಲು', 'ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಭಾಗ್ಯ', 'ಚಂದ್ರಹಾಸ', 'ಮಹಾರಾತ್ರಿ'—ಈ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೇನೂ ನಡೆದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ನವೋದಯದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಯಿದೆ. ಈ ನಾಲ್ಕೂ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಆಶಯವೆಂದರೆ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದ ಮರುಹುಟ್ಟು. ಸತ್ಯವಾನ್, ಚಂದ್ರಹಾಸ, ಸೀತೆ, ಇವರೆಲ್ಲಾ ಸಾವು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದ ವಿಧಿ ನಿರ್ಮಿತ ಭೀಕರ ಗಂಡಾಂತರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ನಾಟಕದ ಶಿಖರದಲ್ಲಿ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. 'ಮಹಾರಾತ್ರಿ'ಯ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಮರುಹುಟ್ಟೇ ಆಗಿದೆ. ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ಬದುಕಿಗೆ ವಿದಾಯ ಹೇಳಿ ಬುದ್ಧನಾಗಿ ಅವತರಿಸಲು ಆತ ಕಪಿಲವಸ್ತುವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದನೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. 'ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ವಂತೂ ಸಾವು ಮರುಹುಟ್ಟಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಟ್ಟು ಯುಗಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕುವೆಂಪುರವರ ಎಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಈ ಸಾವು ಮರುಹುಟ್ಟಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು, 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ'ಯ ಶಂಭೂಕ, 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್'ನ ಏಕಲವ್ಯರೂ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಮರುಹುಟ್ಟನ್ನೇ ಕುವೆಂಪು ಈ ಮೂಲಕ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

'ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ದ ಸಂದೇಶವೇ ಸಾವು–ಮರುಹುಟ್ಟಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು. "ಸಾವಿನಲಿ ಹೊಸಬಾಳು ಹುದುಗಿಹುದು, ನಾಶದಲಿ ನವ ಸೃಷ್ಟಿ ಪವಡಿಸಿದೆ", ಎಂಬ ಕುವೆಂಪು ದರ್ಶನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ವಿನೂತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗಿದೆ. ಮಾನವನ ಕ್ರೌರ್ಯ ಅಟ್ಟಹಾಸದ ಫಲವಾಗಿ ಉಂಟಾದ ಸ್ಮಶಾನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆದಿಯಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ದುರ್ಘರವಾದ

ಅಸದಳೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದು ದಾಸುವೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಕಾಲ-ಸ್ಥಳಗಳ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸಿಯೂ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ತಂದಿರುವ ಪಾತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯ, ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ದರ್ಶನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದುದು. ದ್ವಾಪರ–ಕಲಿಯುಗದ ಸಂಧಿಕಾಲದ ಒಂದು ರಾತ್ರಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಎರಡೂ ಯುಗದ ಸಮೀಕ್ಷೆ ನಡೆಸುವ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವವನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುವಂತಹುದು. ಕಲಿಯುಗದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಬದುಕು ಕುಬ್ಜವಾದೀತೆ? ಎಂಬ ದ್ವಾಪರನ ಸಂದೇಹವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ ಕಲಿಯು ಕೊಡುವ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರ ಪ್ರಗತಿಪರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಒಲವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. "ಇಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಕೃತ ತ್ರೇತಾದಿಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಬಂದಂತೆಲ್ಲ ಧರ್ಮಗ್ಲಾನಿಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದು ಕಲಿಯುಗದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಒಂದೇ ಕಾಲಿನಲ್ಲಿ ಕುಂಟುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ನಿರಾಶೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು."[13] ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಲಿಯುಗದ ಮುನ್ಸೂಚನಾ 'ಚಲನ ಚಿತ್ರ ಸಮೀಕ್ಷೆ' ತೀರಾ ವಾಚ್ಯವೂ ನೀರಸವೂ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣವೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಶ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಯಾವ ಚ್ಯುತಿಯೂ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ'ಕ್ಕಿಂತ ಭವ್ಯವಾದ ಉದಾತ್ತ ಚರಿತನಾದ ಮಹಾನುಭಾವನೊಬ್ಬನನ್ನು 'ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ದ ದುರ್ಯೋಧನನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಮಾನವೀಯ ಒಳತೋಟಿಯಾಗಲೀ ಸಂಘರ್ಷವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮ ದುರ್ಬಲವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದೆ ದ್ವಾಪರ, ಕಲಿ, ರುದ್ರ, ಕೃಷ್ಣರ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ.

ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ' ಮತ್ತು 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ನಾಟಕಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ವರ್ಣ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ತಳ್ಳಿ ಕರ್ಮತತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಈ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿರುವುದೂ ಉಂಟು.

ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತ ಕಾಲದ ವರ್ಣಭೇದ ನೀತಿಯನ್ನೇ ಕುರಿತಿವೆಯಾದರೂ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಮೇಲು ಕೀಳಿನ ಕಲ್ಪನೆ, ಪಾತ್ರಾಪಾತ್ರ ನೀತಿ ಇಂದಿಗೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೆಯನ್ನು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಗಳಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿದ್ದ ಶಕ್ತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಇಂದು ಬದಲಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆರ್ಜಿಸುವ ಹಕ್ಕು ಕೆಲವರಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ದತ್ತವಾದುದು, ಮತ್ತು

ಅವರೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇಂದಿಗೂ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಷತ್ರಿಯರಂತೆ ಪರಿಣತನಾಗಿದ್ದ ಏಕಲವ್ಯ, ವೈದಿಕರಂತೆ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದ ಶಂಭೂಕರಿಬ್ಬರೂ ವರ್ಣ ನೀತಿಯ ಉಲ್ಲಂಘನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸವಾಲಾಗಿದ್ದವರು. ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ವಿದ್ಯೆ, ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ವಿದ್ಯೆ, ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆಗಳು ಶಕ್ತಿಯ ಅಧಿಕಾರದ ಮೂಲ ನೆಲೆಗಳಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾಮ್ಯ ಮೇಲು ವರ್ಣದವರ ಕೈಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಕ್ಷತ್ರಿಯರಿಗೆ ಉಚಿತವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದ ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಏಕಲವ್ಯನೂ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಮೀಸಲಿದ್ದ ತಪಸ್ಸನ್ನು ಶಂಭೂಕನೂ, ಬಯಸಿದ್ದು ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಬುಡಮೇಲು ಕೃತ್ಯವೇ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ದತ್ತವಾದುದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪದವರನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಗಡಿರೇಖೆಗಳನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿದವರನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಶಕ್ತಿಗೆ ಬಲಿ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಮೂಲವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್'ನಲ್ಲಿಯೂ ಏಕಲವ್ಯನ ಬೆರಳು ಕತ್ತರಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅದರ ಕರ್ಮ ಪರಿಪಾಕದಿಂದಾಗಿ ದ್ರೋಣನು ಕೊರಳ ಬೆಲೆ ತೆರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಆಶಯವಾದ ಬಲಿಯನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಧಾನ ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ದುರಂತ ದರ್ಶನ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಕೇವಲ ಏಕಲವ್ಯ—ದ್ರೋಣರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ "ಕರ್ಮದ ಪಾಂಗು ಮರಿಗೆ ಮರಿ, ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್" ಎಂಬ ದ್ರೋಣನ ನಿಟ್ಟುಸಿರು. "ಆರ್ಗ್ಗೊ ಬಲಿ ನನ್ನ ಕಂದನ ಬೆರಳ್ ಬಲಿಯಕ್ಕೆ ಆ ಪಾಪಿಯಕೊರಳ್" ಎಂದ ಅಬ್ಬೆಯ ಶಾಪ, ಯುಗ ಯುಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವಂತಿದೆ. ಉಗ್ರ ಪ್ರತೀಕಾರದ ಹಿಂಸೆಯ ಹಾರೈಕೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾದೀತೆಂದು ಬೆಚ್ಚಿದ ನಾಟಕಕಾರರು ಮಾತೃಶಾಪದ ಭೀಷಣ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಕ್ಷೇಮ ಕಾತರದ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯೊಂದಿಗೆ ಮಂಗಳ ಹಾಡಿದ್ದಾರೆ: "ಅಂತರತಮ ನೀ ಗುರು, ಹೇ ಆತ್ಮ ತಮೋಹಾರಿ" ಎಂದು ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಗೀತೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಮಾಯಣದ ಕಥಾ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ, ರಾಮನ ಆದರ್ಶ ಗುಣವನ್ನು ಮೆರೆಸುವ 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ'ಯು 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ನಂತೆ ಧ್ವನಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕಲವ್ಯನ ದುರಂತ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡಿದಂತೆ ಶಂಭೂಕನ ಗೆಲುವು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ'ಯ ರಚನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಟ್ಟಿರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಕಟಕಿಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ಸತ್ವವಾಗಿದೆ.

'ದುಷ್ಟ ಶಿಕ್ಷೆ ಶಿಷ್ಟ ಪರಿಪಾಲನೆ' ಯೆಂಬ ಪೌರಾಣಿಕ ಆಶಯ ಇಲ್ಲಿ ಮೈದಾಳಿರುವ ರೀತಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ

ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ ಶಂಭೂಕ, ದುಷ್ಟನಾಗಿದ್ದು ಅವನ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಬಯಸಿದವರು ಶಿಷ್ಟರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ತಪಸ್ವಿಯನ್ನು ಕೊಂದ ಶ್ರೀರಾಮನ ಕಾಲ, ವರ್ಣಭೇದ ನೀತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದ ಕಾಲವಾದುದರಿಂದ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಚಿತ್ರಣ ಹಾಗೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ'ಯಲ್ಲಿ ವಿಪ್ರವರೇಣ್ಯನೇ ಪರಮ ದುಷ್ಟನಂತೆ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಿಕ್ಷೆಯ ಕರಾಳ ಹಸ್ತ ಅವನತ್ತಲೆ ಬಾಚುತ್ತದೆ. ವಿಪ್ರನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ಶಂಭೂಕನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಶ್ರೀರಾಮನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ತೊಡುತ್ತಾನಾದರೂ ಮುಂದಿನ ಪರಿಣಾಮವೇನೆಂಬುದು ಆತನಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಿತ್ತು. ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ತ್ರವು ಶಂಭೂಕನಿಗೆ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಹಾಕಿ ವಿಪ್ರನತ್ತ ಧಾವಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅಭಯ ಹಸ್ತವು ಈಗ ವಿಪ್ರನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಶ್ರೀರಾಮನೇ ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿಯ ಕಾಲು ಹಿಡಿದು ಕ್ಷಮೆ ಕೇಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ವಿಪ್ರನಿಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಶಂಭೂಕ ಮುನಿವರೇಣ್ಯನ ಕರುಣೆಯಿಂದ ಆತನೂ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ, ಸತ್ತ ಮಗನೂ ಬದುಕುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಅದರ ರಚನಾತಂತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಇಷ್ಟೊಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಯಾಗಲಾರದು. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಟಕಿಗೆ ಧಾರಾಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದರೆ ಕುವೆಂಪುರವರಂತೆ ಇತರರಿಂದಲೂ ಕೊಡಬಹುದು. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಟಕಿಗಳು 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ'ಯಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತುಂಬಾ ಒರಟಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ.

ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವೇದ ಪಾರಂಗತರಾದ ವಿಪ್ರರು ಮತ್ತು ಪರಾಕ್ರಮಿ ಗಳಾದ ಕ್ಷತ್ರಿಯರನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉಜ್ವಲವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ' ಮತ್ತು 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್'ನಲ್ಲಿ ಈ ವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಅಂತಹ ಮನ್ನಣೆಯ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಖಳ ನಾಯಕರಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿಯೇ 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್'ನ ಅರ್ಜುನ ಮತ್ತು 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ'ಯ ವಿಪ್ರವರೇಣ್ಯರು ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕುವೆಂಪುರವರು ಶ್ರೀರಾಮ, ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮೇಲು ವರ್ಣದಲ್ಲಿರುವ ಮಹಾನುಭಾವರನ್ನೂ ಉದಾರ ಹೃದಯಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವರ್ಗ ಸಮುದಾಯವೊಂದರ ಅಪವಾದವಾಗಿ ಬರುವ ಈ ಬಗೆಯ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಶೋಷಣೆಯ ಉಗ್ರತೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವು ದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಅವರ ನೀತಿಯಿರುವಂತಿದೆಯಾದರೂ ಶೋಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಕುವೆಂಪುರವರ ದೃಷ್ಟಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದ ಕರ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಭಾರತದ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಪುರುಷರಾದ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸ, ವಿವೇಕಾನಂದರ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಚಾರಗಳು, ಗಾಂಧಿವಾದ—ಇವೆಲ್ಲಾ

ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿರುವ ಅಂಶಗಳು. ಕುವೆಂಪುರವರೂ ವಿವೇಕಾನಂದ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರಂತೆ ಸುಧಾರಣಾವಾದಿಗಳು, ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಅದನ್ನು ನವೀಕರಿಸಲು ಆಸೆ ಪಡುವವರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರನ್ನು ಪುರೋಹಿತರನ್ನು ಕುರಿತ ಆಕ್ರೋಶವಿದೆಯಾದರೂ ದೀನ ದಲಿತರಿಗೆ ದುಃಖಿ ದರಿದ್ರರಿಗೆ ಆಸರೆಯಾಗಿ ಭಗವಂತನಿರುವನೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಇದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ ಈ ಬಗೆಯ ಉದಾರ ನಿಲುವು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಮೊನಚನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕುಗ್ಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯಗಳ ಘೋರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ನಿಲುವು ಆತಂಕಕಾರಿಯಾಗಿಬಿಡುವ ಸಂಭವವೂ ಉಂಟು. ಸಾಮಾಜಿಕ ತಾರತಮ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಶೋಷಣೆಗೆ ತುತ್ತಾದವರಿಗೆ ಎಂದಿಗೂ ನ್ಯಾಯ ದೊರಕದೆ ಹೋಗುವ ದುರಂತ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು 'ಜಲಗಾರ'ನಂತೆ ಸುಂದರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹುಗಿದುಬಿಡುವುದು ಸತ್ಯದ ವಿಪರ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಜಲಗಾರ', 'ನನ್ನ ಗೋಪಾಲ', 'ಬಲಿದಾನ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮೂಲ, ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲ, ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದ್ದೂ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಅತಿಮಾನುಷ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಕಲ್ಪನೆ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ಪುರಾಣ ಕಥಾ ಮೂಲ ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೂಲೆಗೊತ್ತಲ್ಪಟ್ಟ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾದ ದೀನ ದಲಿತರಿಗೆ—ಭಗವಂತನೇ ಆಶ್ರಯ, ಆಧಾರವೆಂಬ ಭಾಗವತ ಪರಂಪರೆಯ ಆಶಯ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು 'ಜಲಗಾರ' ಮತ್ತು 'ನನ್ನ ಗೋಪಾಲ'ದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪುರೋಹಿತರು ದೇವಾಲಯ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಕನಕದಾಸನಿಗೆ ನಿರಾಕರಿಸಿದಾಗ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನೇ ಅನುಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟ ಪುರಾಣಕಥಾ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜಲಗಾರನಿಗೆ ಶಿವನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ತೀರಾ ಆದರ್ಶಮಯವಾಗಿದ್ದು ಅವನಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗುವ ವಿಚಾರಗಳು ವಾಸ್ತವ ಸ್ಪರ್ಶವಿಲ್ಲದ ಕನಸಿನಂತಿವೆ. ಸುಂದರವಾದ ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಷೆ ನಾಟಕದ ಹುಸಿ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತಿದೆ.

'ನನ್ನ ಗೋಪಾಲ'ದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ ಚಿಕ್ಕ ಹುಡುಗನೆಂಬುದು ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಆಶಯದಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಬೋಧೆಗೆ ಪ್ರಥಮ ಆದ್ಯತೆಯಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನೂ ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡು ದಿನಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಯೋಜಿಸಿರುವ ಸಮರ್ಪಕ ಸಂವಿಧಾನ, ಪ್ರಸನ್ನವಾದ ಕ್ರಿಯಾವಾಹಿನಿ, ಸಹಜ ಸರಳ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಆಶಯಗಳಾದ ಅಶರೀರವಾಣಿ, ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲು, ಅಕ್ಷಯ ಪಾತ್ರೆಯಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಜಾನಪದ ಪರಿವೇಷವೊಂದನ್ನು ಈ ನಾಟಕದ ಸುತ್ತ ಹಬ್ಬಿಸಿವೆ. ಈ ವಸ್ತುವಿನ ಪೌರಾಣಿಕ ಮೂಲ ಪ್ರತಿ ಜಗತ್ತಿನ ಅನೇಕ

ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವಂತಹುದು. ಬನದ ಗೋಪಾಲ ಜಗತ್ತಿನ ಒಡೆಯ, ರಕ್ಷಕ. ಜಗತ್ತೇ ಒಂದು ದನಗಳ ಹಿಂಡು, ಅವರ ರಕ್ಷಕ ಕೊಳಲು ಹಿಡಿದ ಗೋಪಾಲ, ಎಂಬುದು ಹಿಂದೂ ಕಲ್ಪನೆಯಾದರೆ ಕ್ರೈಸ್ತ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೆ ಜಗತ್ತೇ ಒಂದು ಕುರಿಮಂದೆ, ಭಗವಂತ ಅದರ ಕುರುಬ, ರಕ್ಷಕ. ಎರಡೂ ಕಡೆ ಭಗವಂತನು ದೀನ—ದಲಿತರಿಗೆ, ಮಕ್ಕಳು—ಹೆಂಗಸರಿಗೆ ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯನೆಂಬ ಆದರ್ಶವಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಮ್ಯಾದ್ಭುತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಂದರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ನೀತಿ ಬೋಧೆ ಹದವಾಗಿ ಸೇರಿರುವುದರಿಂದ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕವಾಗಿಯೂ ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀಯವರಂತೆ ಪದ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿ ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಶೋಭೆ ಬರುವುದು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಅಥವಾ ಐತಿಹ್ಯ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ. ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ದೂರವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪದ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಉಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾನವಾತೀತ ಅಲೌಕಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ದೂರ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಆತಂಕವೆಂದರೆ ಕೃತಿಕಾರನು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಲು ವಿಫಲನಾಗುವುದು. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಮಾರಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲ ಉತ್ತಮ ಕವಿಗಳೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಶಬ್ದ ಚಾತುರ್ಯದ ಹವ್ಯಾಸಕ್ಕಿಳಿದು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿದು ಬಿಟ್ಟಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವೇ ಕ್ರಿಯೆ. ಪದ್ಯ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯು ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯವಾಗದೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಪ್ರಾಸಾನುಪ್ರಾಸದ ಮೋಹಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರ ಒಳಗಾದರಂತೂ ಮುಗಿದೇ ಹೋಯಿತು. ಕುವೆಂಪುರವರಂತಹ ಪರಿಣತ ಕವಿಗಳೂ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸದ ಚಪಲಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗುತ್ತಾರೆ. 'ಮಹಾರಾತ್ರಿ'ಯಲ್ಲಿ ನಿದ್ರೆಯ ಅನಾಹುತವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಕಾವಲುಗಾರನ ಮಾತುಗಳಿವು:

> 'ಎಲೆ ನಿದ್ದೆ ನಿನ್ನುದರವತಿ ಕಷ್ಟ, ನಿನ್ನ ಬಲಿ—
> ಗೊಳಗಾದವರೆ ಬೆಪ್ಪ, ನಿನ್ನ ನಿಂದಿಸುವುದೂ ತಪ್ಪ....'

ಪ್ರಾಸಾನುಪ್ರಾಸಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದತ್ತ ಸೆಳೆಯುವ ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕತ್ವಕ್ಕೇ ಊನ ತಂದು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಸದ ಕಡೆ ಕಿವಿ ತೆತ್ತ ಓದುಗ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗಮನವೆಲ್ಲಾ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯನ್ನು

ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ; ಪ್ರಾಸವಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ನಿರಾಸೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಹಜವಾದ ಸಂಭಾಷಣಾ ಗತಿಯನ್ನು ತಡೆ ಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಾಸದ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗದ ಕನ್ನಡ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರೇ ವಿರಳ.

ಪದ್ಯ ನಾಟಕಕಾರನ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುವ ಸತ್ವ ಆತನ ಪದ್ಯಕ್ಕಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪೂರೈಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಆತನ ಭಾಷೆಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಿಲ್ಲದ ಪದ್ಯ ನಾಟಕ, ಓದು ನಾಟಕವಾಗಿ ರಂಗದಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ, ಕುವೆಂಪು ಮತ್ತು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಪದ್ಯ ಶೈಲಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ತಮಿಕೆಯಿಂದ ನಾಟಕದ ನೀತಿಗೆ ಕುಂದು ಬಂದಿರುವುದಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಕುವೆಂಪು ಮತ್ತು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆಡು ಮಾತಿನ ಲಯಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾಗಿರುವ ಈ ಪದ್ಯ ಜಾತಿಯನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಕುವೆಂಪುರವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಗೋವಿಂದ ಪೈರವರ 'ಹೆಬ್ಬೆರಳು' ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ಬಳಿಕ ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕ. ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ರಚಿಸಲಾಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೊಂದಳದವರು ಅಲ್ಲಿನ ಮೇಳವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾರೆ. 'ಹೆಬ್ಬೆರಳು' ನಾಟಕದ ದ್ರೋಣ ವರ್ಣಭೇದನೀತಿಯನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕುವ ಆಸೆಯುಳ್ಳವನು. ಬೆರಳನ್ನು ಏಕಲವ್ಯ ಹಿಂದು ಮುಂದು ನೋಡದೆ ಕತ್ತರಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಪ್ರಮಾದವೆಸಗಿದನೆಂಬುದು ಗೋವಿಂದ ಪೈರವರು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಮಾರ್ಪಾಟು. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಯೊತ್ತಟ್ಟಿಗಿರಲಿ, ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಇದು ಮರೆಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಹುಡುಗಾಟದಿಂದಾದ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು ದುರಂತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಅಪಘಾತಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ದುರಂತ ನಾಯಕನು ಗಂಭೀರವಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತವಾದ ನಡವಳಿಕೆಗಳಿಂದ ಅನುಕಂಪೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಏಕಲವ್ಯನು, ದ್ರೋಣರ ಮಾತಿನ ಹುಡುಗಾಟವನ್ನೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಬೆಪ್ಪನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ತೀರಾ ಸರಳವಾದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದೆ.

ಕೈಲಾಸಂರವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂರವರು ಕೈಲಾಸಂರವರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ 'ಕೀಚಕ'ನನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಥೋಕ್ತವಾದ ಕೈಲಾಸಂ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿರುವೆನೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಹಸವಾಗುತ್ತದೆ"[14] ಎಂದು ರಾಜರತ್ನಂರವರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣಗಳ

ಖಳ ನಾಯಕರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಉದಾತ್ತೀಕರಿಸಲು ಹೊರಟ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀಯವರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಕೈಲಾಸಂರವರೂ ಒಳಗಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾಮುಕ ಕೀಚಕನಿಗೆ ದ್ರೌಪದಿ ಮತ್ತು ಭೀಮರಿಂದ ಒದಗಿದ ದುರ್ಗತಿಯ ಕತೆಯನ್ನೇ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಪಡೆದ ಕೈಲಾಸಂರವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಲವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರ ಕೀಚಕ ಕಾಮುಕನಲ್ಲ, ಭಗ್ನ ಪ್ರಣಯಿ. ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮಿಸಿ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋದ ಬಳಿಕ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿರಾಗಿ. ಸೈರಂಧ್ರಿಯ ರೂಪವು ದ್ರೌಪದಿಯ ನೆನಪನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವಳತ್ತ ಆಕರ್ಷಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳು ಕೀಚಕನ ಜಿತೇಂದ್ರಿಯತ್ವ, ಶೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಉದಾರ ಗುಣವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆವನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ವಿಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯವಂತೂ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನಾಮಯತೆಗೆ ತುತ್ತಾಗಿದೆ, “ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾಂಡವರ ದುಃಖವಾಗಲಿ, ದ್ರೌಪದಿಯ ಪರಿಭವವಾಗಲಿ ತಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಕೀಚಕನಿಗೆ ಅಂಥದೇ ಮರಣ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ದ್ರೌಪದಿ ಹಾಗೂ ಭೀಮರ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಸದೋಷವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಕಥೆಯ ಅಂತಃಸತ್ವ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಮರೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಉಳಿಯುವುದೆಂದರೆ ಕೀಚಕನ ಬಗ್ಗೆ ಕನಿಕರ ಮಾತ್ರ.”[15]

ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ ‘ಕೀಚಕ’ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹ ಕೃತಿ. ಕೈಲಾಸಂ, ಭಾಸ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ—ಇವರೆಲ್ಲರಿಂದ ಪಡೆದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಉಚಿತವರಿತು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಧಾನ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ವಿರಾಟನಗರಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಂಡವರು ಅಜ್ಞಾತವಾಸದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಗಡುವಿನ ಕೊನೆಯ ದಿನದಂದೇ ಕೀಚಕನು ತನ್ನ ದಿಗ್ವಿಜಯ ಯಾತ್ರೆಯಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿದನೆಂದೂ ಆತನ ದ್ರೌಪದಿ ವ್ಯಾಮೋಹ ಕೇವಲ ಕಾಮಾಂಧತೆಯಾಗದೆ ವಿಧಿಲೀಲೆಯೆಂದೂ ನಾಟಕಕಾರರ ಕಲ್ಪನೆ. ಮೂಲಕಥೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸದೆ ಕೀಚಕನನ್ನು ಉದಾತ್ತೀಕರಿಸಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ಉದಾತ್ತೀಕರಣದಿಂದಾಗಿ ಆತ ಮಾನವೋಚಿತ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. “ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿನ ಕೇಡಿಗರೆಲ್ಲ ಹೊಸ ಮುಖವಾಡ ಹಾಕಿ ದುರಂತವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಹೊಸದೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಚಾತುರ್ಯವಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವಂತೆ ಕಡೆಯವರೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.”[16] ಸಾವಿನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕೀಚಕ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಿಂದ ಕೃಷ್ಣನ ಭಗವತ್ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು

ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಕೀಚಕನಂತೆ ಸಾತ್ವಿಕ ಶಿರೋಮಣಿಯಲ್ಲ. ರಕ್ತ ಮಾಂಸ ತುಂಬಿದ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಈ ನಾಟಕದ ಉತ್ತರ ಕುಮಾರನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ವಿನೂತನವಾಗಿದೆ. ಆತನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯವಿದ್ದರೂ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತ ನಂಬಿಕೆಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಿದ್ದು ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ.

ದೇವುಡುರವರ 'ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ' ಪ್ರಾಚೀನ ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಹಾಪುರುಷನೊಬ್ಬನ ಧೀಮಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ತಮ್ಮ ಕಥಾ ನಾಯಕನು ಯೋಗ ಸಾಧನೆಯ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ಸಿದ್ಧ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವುದೇ ನಾಟಕಕಾರರ ಪರಮ ಗುರಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದ ಧೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲೆಂಟು ದೃಶ್ಯಗಳೂ ವಾಗ್ವಾದ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದಿಗ್ವಿಜಯಿಯಾಗಿ ಹೊರಬರುವ ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ದೇವುಡುರವರ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರಶಂಸಿಸಬಹುದಾದರೂ ಸಂಘರ್ಷವೇ ಇಲ್ಲದ ಈ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ನಾಟಕೀಯ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಎಡೆಗೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನದ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿ ಕೊಡುವ ಈ ನಾಟಕದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ದಿಟ್ಟತನದ ಸಾಹಸವಾದೀತು.

ಮೃತ್ಯುವಿನ ಮೂಲಕ ಜೀವನದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸ ಹೊರಟ, ದೇಹಾತೀತವಾದ ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅರಸಿದ ನಚಿಕೇತನ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ 'ನಚಿಕೇತ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು ದೇವುಡುರವರಿಗಿಂತ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ಕಲಾ ಪರಿಣತಿಯುಳ್ಳವರು. ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಕುಂದು ತರದಂತೆ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಚಿಕೇತ, ಆತನ ತಂದೆ ವಾಜಶ್ರವಸ, ಗುರು ವಾಮದೇವ, ಯಮಧರ್ಮರಾಜ—ಈ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳ ಹದವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕವು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಕೀರ್ತಿ, ಸಂಪತ್ತಿನ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ತಪಸ್ಸಿನ ಬದುಕಿಗೆ ತಿಲಾಂಜಲಿಯಿತ್ತ ರಾಜ ಪುರೋಹಿತನಾದ ವಾಜಶ್ರವಸ ನಾಟಕದ ಒಂದು ತುದಿಯಾದರೆ ಯಾಗದ ಅಗ್ರ ಪೂಜೆಯ ಗೌರವ ಲಭಿಸಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯನೊಂದಿಗೆ ಹಂಚಿಕೊಂಡ ಸಾತ್ವಿಕ ಪುರುಷ ವಾಮದೇವ ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿಯಾಗಿದ್ದು ಅವರಿಬ್ಬರ ವಿದೃಶ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ತಂದೆ ವಾಜಶ್ರವಸನ ರಜೋಗುಣಕ್ಕಿಂತ ತಾಯಿ ನಂದಿನಿಯ ಸಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಗುರು ವಾಮದೇವರ ಶಾಂತ ಪ್ರಭೆ ಬಾಲಕ ನಚಿಕೇತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆಯೆಂಬುದು

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಕೋಪದ ರಭಸದಲ್ಲಿ ಮಗನನ್ನೂ ಮೃತ್ಯುವಿಗೆ ದಾನಮಾಡಿ, ಬಳಿಕ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಿಂದ ದುಃಖಿತನಾದ ವಾಜಶ್ರವಸನು ಸಹ ಓದುಗರ ಮರುಕಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಯಮಧರ್ಮರಾಜ—ನಚಿಕೇತರ ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮೂರನೆ ಅಂಕದ ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಗಳೂ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥ ನಾಟಕೀಯ ದೃಶ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ನಚಿಕೇತನ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಯಮಧರ್ಮರಾಜನ ಅನುಗ್ರಹಗಳನ್ನು ನೀರಸವಾಗದಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದೇ ನಾಟಕಕಾರರ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. "ಈ ನಾಟಕದ ಆತ್ಮವೇ ನಚಿಕೇತ. ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ನಚಿಕೇತನಿಗೂ ನಾಟಕದ ನಚಿಕೇತನಿಗೂ ಯಾವ ಭೇದವೂ ಇಲ್ಲ. ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ನಚಿಕೇತನಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವ ದೈವೀಗುಣಗಳು ನಾಟಕದ ನಚಿಕೇತನಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿ, ಮತ್ತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ನಚಿಕೇತನು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಉರಿಯುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ತೇಜೋರಾಶಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಗಳು ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ನೋಡಿರಲಾರರು. ನೋಡುವುದು ಹಾಗಿರಲಿ ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಹ ಮಾಡಲಾರರು. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ನಚಿಕೇತನು ಚಂದ್ರನಂತೆ ಶಾಂತ ಸ್ವರೂಪನು—ಸರಳ ಜೀವಿ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಪ್ರಿಯನಾದವನು"[16] ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ, ನಚಿಕೇತರಂತಹ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಹಾಪುರುಷರನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜನತೆಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿ ಕೊಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹೊರಟ ನಾಟಕಗಳು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಮೇಲಿನ ವಿಮರ್ಶೆ ತಿಳಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ದೇವುಡುರವರ 'ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ'ದಂತೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಸಾರವನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳದೆ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ಘಟನಾಬದ್ಧವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ನಾಟಕಕಾರರು. ಈ ನಾಟಕವು 1934ರಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳ ಮೂಲಕ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಪಡೆದು ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವೇ ಜನಪ್ರಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು.[18] ಒಂದು ನಾಟಕದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಅದರ ಕಲಾ ಪರಿಣತಿಗೆ ಏಕಮೇವ ಮಾನದಂಡವಾಗಲಾರದಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸವಾಲಿನಂತೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮಯವಾಗಿ ರಚಿಸಲಾದ ಕೃತಿಯೊಂದು ಕೇವಲ ವಿಷಯ ಭವ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

'ನಚಿಕೇತ'ದಂತೆ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ 'ಬ್ರಹ್ಮವಾದಿನಿ'ಯೂ ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಸಿ ಹೊರಟ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ 'ನಚಿಕೇತ'ದಂತೆ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವೊಂದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಘಟನೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳದಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಸಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭೀಷ್ಮನ ಮೇಲೆ ಪ್ರತೀಕಾರದಿಂದ ಛಲವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಹೊರಟ ಅಂಬೆಯ ಕಥೆಯೂ ಬ್ರಹ್ಮವಾದಿನಿ ಸುಭ್ರೂ ಕತೆಯೊಂದಿಗೆ

ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅಂತ ಅಂಶವಾಗಿ ಮೇಳೈಸುವಂತೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳದೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಹರಿದು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಸಂಘರ್ಷವಿಲ್ಲದ ಸುಭದ್ರಾ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕೊರತೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದೇ ನಾಟಕಕಾರರು ಅಂಬೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಎರಡು ಕಥೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೂ ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆ ಶಿಥಿಲವಾದದ್ದು. ಸುಭದ್ರಾ ಮತ್ತು ಅಂಬೆಯರು ಬಾಲ್ಯ ಸ್ನೇಹಿತೆಯರೆಂಬುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇಬ್ಬರ ಶೀಲ, ಸ್ವಭಾವಗಳು ಉತ್ತರ-ದಕ್ಷಿಣ ಧ್ರುವಗಳಂತಿವೆ. ಗುರಿಯೂ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಆದರೂ ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವುಳ್ಳ ನಾಟಕಕಾರರು. ಪುರಾಣ ಕಾಲದ ಗವಿಯಿಂದೆತ್ತಿ ತೆಗೆದ ಅವರ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿವೆ. ನಚಿಕೇತನ ತಾಯಿ ನಂದಿನಿ, ಬ್ರಹ್ಮವಾದಿನಿ ಸುಭದ್ರಾ, ಛಲವಾದಿನಿ ಅಂಬೆ, ಪತಿವ್ರತಾಶಿರೋಮಣಿ ಮಂಡೋದರಿ ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಗುಣವಿದೆ. ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲದೆ ಗಂಡಿನ ಆಸರೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ನೋವಿದೆ. ಗಂಡಸ ಒರಟುತನ ಮತ್ತು ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಬಲಿಪಶುವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಸಹನೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮಾನವೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರ ಅನುಕಂಪೆಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ನವೋದಯದ ಉದಾರವಾದಿ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿದೆ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣಾ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿದೆ.

'ಮಂಡೋದರಿ'ಯಂತೂ ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ. ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಈ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿರುವ ಲೇಖಕರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಹಿರಿದಾದುದಾದರೂ ಕರುಣಾಸ್ಪದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಭಾವದಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕ ಉಜ್ವಲವಾಗಿಲ್ಲ. ರಾವಣನ ಉದಾತ್ತ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಂಪ ರಾಮಾಯಣವಿದೆ. ಉಳಿದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣವೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಹೊಸತನವೇನಿದ್ದರೂ ಮಂಡೋದರಿಗೆ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ರಾವಣನ ದುರಂತವನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಿರುವುದು. ಸೀತಾ ವ್ಯಾಮೋಹಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದ ರಾವಣನ ಒಳತೋಟಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ, ರಾವಣ ತಪೋಭಂಗಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದ ವಿಭೀಷಣನನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಮಂಡೋದರಿ ನಡೆಸುವ ವಾಗ್ವಾದದ ಪ್ರಸಂಗ ಚಿತ್ರಣ ರಮ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡು ಬರುವ ಸಂಭಾಷಣಾ ಕೌಶಲ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು. ಇತ್ತ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಅತಿರಂಜಿತ ಶೈಲಿಯೂ ಅಲ್ಲದ, ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶೈಲಿಯೂ ಆಗಿರದ ಮಧ್ಯಮ

ಮಾರ್ಗ ಅಪರೂಪ. ವಸ್ತು ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಉದಾರವಾದಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನವಿದ್ದು, ಆಳವಾದ ಅನುಕಂಪೆಯಿಂದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ರಾಜಸೇವಾ ಪ್ರಸಕ್ತ'ರೆಂಬ ಬಿರುದಿದ್ದೂ, ರಾಜತ್ವವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ವೈದಿಕರಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಯೂ ಪುರೋಹಿತ ಶಾಹಿಯನ್ನು ಹೀಗಳೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಹುಟ್ಟಿದರೆ ರಾಜರಾಗಿ ಹುಟ್ಟಬೇಕು" ಎಂದು 'ನಚಿಕೇತ'ದ ಓಲೇಕಾರ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅವರ ಪ್ರಗತಿಪರ ಧೋರಣೆ ಸಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತಹುದಾದರೂ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿದ್ದದ್ದೆಲ್ಲಾ ಚೆನ್ನ ಎಂಬ ಅಂಧ ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ಪುರಾಣ ಲೋಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೈದಾಳಲು ಕಾರಣ, ಅವರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಕರುಣಾರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯು ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗಿ ಗಂಭೀರವಾದ ದುರಂತದ ಪರಿಣಾಮ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಮುಕ್ಕು ಮಾಡಿ ಬಿಡುವ ಕೊರತೆಯೊಂದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವರು ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರಥಮ ಶ್ರೇಣಿಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರು.

ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರ 'ಆಗ್ರಹ' ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಕಥೆಯನ್ನು ಮಹಾಭಾರತದ ಗದಾ ಸೌಪ್ತಿಕ ಪರ್ವವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ. ಶ್ರೀಯವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಉಜ್ವಲತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಮೂಲಾನುಸರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಪಾತ್ರ ಸ್ವರೂಪದ ವಿಶದೀಕರಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸುಯೋಧನನ ದುರ್ಗತಿಗೆ ಪ್ರತೀಕಾರವಾಗಿ ಪಾಂಡವರ ಪಾಳೆಯವನ್ನು ರಾತ್ರಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗಿ ಮಕ್ಕಳು ಮರಿಗಳೆನ್ನದೆ—ಪಾಂಡವರೈವರು, ಕೃಷ್ಣ, ಸಾತ್ಯಕಿಯನ್ನುಳಿದಂತೆ—ತರಿದು ಹಾಕಿದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ನಡವಳಿಕೆಗೆ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಮರುಕ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಹದವಾದ ಪರಿಣತ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಪಂಚವೆಲ್ಲಾ ಮುಳುಗಿ ಹೋಯಿತು, ನನ್ನ ಬದುಕಿಗೂ ಮುಂದಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಸುಟ್ಟ ವೈಭವದ ನಿನ್ನ ಪ್ರಪಂಚ ಅಡ್ಡಲಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ನೀವಾರೂ ಇಲ್ಲದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಏನು ಸಂತೋಷವುಳಿದಿದೆ?" ಈ ಬಗೆಯ ನುಡಿಗಳು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ನೋವನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವವಿದ್ದೂ ಸಂದರ್ಭದ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿವೆ. ನಾಟಕದ ಶಿಖರಪ್ರಾಯ ಸನ್ನಿವೇಶವಾದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ—ಪಾಂಡವರ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರು ಪಡೆದಿರುವ ಯಶಸ್ಸು ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು. ಪ್ರಾಣ ಸದೃಶವಾದ ತಲೆಮಣಿಯನ್ನು ಭೀಮನು ಕಿತ್ತುಕೊಂಡಾಗ ರಕ್ತ ಸುರಿಸುತ್ತಾ ಕೃಷ್ಣನ ಶಾಪದಂತೆ ಮೂರು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕಾಡುಮೇಡುಗಳಲ್ಲಿ ಜನರಿಂದ ದೂಷ್ಯನಾಗಿ ಅಲೆಯಲು

ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಹೊರಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ; ದುರಂತದ ಅನುಭವ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣ ಪುರುಷನಾದ ಚ್ಯವನ ಋಷಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, 'ಚ್ಯವನ' ಎಂಬ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಪಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೇ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಎರಡು ಮೂಲಭೂತ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಶೋಧನೆ ನಾಟಕಕಾರರ ಗುರಿ. ಒಂದು ಕಾಮ, ಮತ್ತೊಂದು ಅಧಿಕಾರ: ಇವೆರಡೂ ಮಾನವನು ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿರುವ ಎರಡು ಆಕರ್ಷಣೆಗಳು. ಸುಕನ್ಯೆ–ಚ್ಯವನ–ಅಶ್ವಿನಿ ದೇವತೆಯರ ಮೂಲಕ ಕಾಮ–ಪ್ರೇಮದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಇಂದ್ರ–ಅಶ್ವಿನಿ ದೇವತೆಯರ ಮೂಲಕ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ವರ್ಗ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದಿದ್ದರೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕೀಯ ಸತ್ವವುಳ್ಳ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ವಿಧಾನವೊಂದನ್ನು ಶ್ರೀಯವರ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ' ತೋರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣನವರು ಎರಡು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕೀಯ ಸತ್ವವುಳ್ಳ ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿರುವ ರಂಗಣ್ಣನವರು ಶ್ರೀಯವರಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಲ್ಲ. 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣಾ ತಂತ್ರದ ಕಥನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ 'ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯ'ದಂತೆ ಅದು ಮೂಲತಃ ನಾಟಕವಲ್ಲ. ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ'ವು ಮಹಾಕಾವ್ಯೋಚಿತವಾದ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿದೆ. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಪಾತ್ರವೂ ಕೌರವನಂತೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದಲ್ಲ. 'ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯ'ಕ್ಕಿರುವ ನಾಟ್ಯ ರಮ್ಯತೆಯಾಗಲಿ ಧ್ವನಿ ಶಕ್ತಿಯಾಗಲಿ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ'ಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಮೂಲತಃ ಈ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಲ್ಲದೆ ಇವುಗಳನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಶ್ರೀಯವರು ಮತ್ತು ರಂಗಣ್ಣನವರ ಆದರ್ಶಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದವು. ಶ್ರೀಯವರು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿರಿಸಿಕೊಂಡು 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿದರೆ, ಆದರ್ಶ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥನ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ'ದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರೂಪಿಸುವುದು ರಂಗಣ್ಣನವರ ಗುರಿ. 'ಕಥನ ನಾಟಕ'ವೆಂದು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರು ಕರೆಯುವ ಮೂಲಕ ಅದರ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಥಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಿವರಣೆಗಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿರುವ ನಾರದನು ಹರಿಕಥೆಯ ಕಥಕನನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣವಾಗಿರುವ ಚಾಡಿಕೋರ, ಸಜ್ಜನ ಪಕ್ಷಪಾತಿ, ಕಲಹಪ್ರಿಯ ನಾರದನೇ ಪ್ರೊ. ರಂಗಣ್ಣನವರಿಗೂ ಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ನಾರದ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿನೂತನತೆ ಯಾಗಲೀ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಪರಿಶ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ಸಿದ್ಧಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ರವಾನಿಸಿಕೊಂಡು ಕಥಕನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ವಹಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಸತನವಿಲ್ಲ. ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿಲ್ಲ. ರಾಘವಾಂಕನ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಿಗಿಂತ ರಂಗಣ್ಣನವರ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಶುದ್ಧನೂ ಸಾತ್ವಿಕನೂ ಸತ್ಯವಾದಿಯೂ ಸಂಘರ್ಷರಹಿತನು ಆದಂತೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಖಳನೂ, ಕಪಟಿಯೂ, ಕ್ರೂರಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ವಸ್ತು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ' ಮತ್ತು ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಸರಿಬೆರಕೆಯಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಬಿಟ್ಟು 'ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯ'ವನ್ನು ಕಾಂತಿಯುಕ್ತವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ ಶ್ರೀಯವರಂತೆ ರಂಗಣ್ಣನವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿತು; ಕೇವಲ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿದ್ದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಆ ಮಾತು.

ರಂಗಣ್ಣನವರ 'ಉತ್ತರ ಕುಮಾರ'ವೂ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ ವಿರಾಟಪರ್ವ ವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ, ವರ್ಣನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ—ಸಂಜಯರ ಸಂಭಾಷಣೆಯೆಂಬ ವೀಕ್ಷಕ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರ ಕುಮಾರನ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅರ್ಜುನನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವ ದಿಂದಾಗಿ ಹೇಡಿ ಉತ್ತರ ಕುಮಾರನು ವೀರನಾಗಿ ಮುಂದೆ ಮಹಾಭಾರತದ ಯುದ್ಧದ ಹೊತ್ತಿಗೆ—ಮಾರ್ಪಾಟ್ಟನೆಂಬ ಕ್ಷೀಣ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ವಹಿಸಿದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ ರಂಗಣ್ಣನವರು ವಹಿಸದಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯ ನೀರಸ ವರದಿಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿವೆ. ಅವರ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಘನತೆಯಾಗಲಿ ಅಂತರಂಗದ ಒಳತೋಟಿಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಸರಳ ಗೊಳಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ.

ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂರವರ 'ಬಾಹುಬಲಿ ವಿಜಯಂ' ಮತ್ತು 'ಗೊಮ್ಮಟ ಶಿಲ್ಪಿ'ಗಳೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ ಗರ್ಭದಿಂದಲೇ ಉದಿಸಿದ ಎರಡು ಕಥನ ನಾಟಕಗಳು. ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಹಳಗನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಆಕರವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು, ಅಲ್ಲಿನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರೌಢಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಘನತೆಗೆ ಚ್ಯುತಿ ಬರದಂತೆ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆಯಾದರೂ, ಅದರಲ್ಲೊಂದು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಿದೆ, ಶಿಸ್ತಿದೆ. 'ಬಾಹುಬಲಿ ವಿಜಯ'ವನ್ನು ಆದರ್ಶ ಕಥನ ನಾಟಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ತ್ಯಾಗ ಭೋಗಗಳ

ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮ ತೇಜ ಪ್ರಧಾನವಾದ ತ್ಯಾಗಕ್ಕೆ ಜಯ ದೊರೆಯುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ನಿರೂಪಣೆ. ಭರತ—ಬಾಹುಬಲಿಯ ಕಥೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಆರಂಭಗೊಂಡು ಭೌತಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಆತ್ಮಶಕ್ತಿಯ ವಿಜಯದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯ ನಾಟಕೀಯತೆಯಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ನಾಲ್ಕಾರು ಕವಿಗಳ ನಾಟ್ಯಮಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ರಾಜರತ್ನಂರವರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಚನೆ, ಶೈಲಿ, ಭಾಷೆ ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಮಾಣ ಬದ್ಧವಾಗಿವೆ. 'ಬಾಹುಬಲಿ ವಿಜಯ'ದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ 'ಗೊಮ್ಮಟ ಶಿಲ್ಪ' ನಿರಾಶೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಥನಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತು ನಾಟಕ ಮೂಲೆ ಗುಂಪಾಗಿದೆ. ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಕೇಂದ್ರವೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಬಾಹುಬಲಿಯ ಬದುಕಿನ ಕಥನದಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡು ಚಾವುಂಡರಾಯ ಅತ್ತಿಮಬ್ಬೆಯರ ಭಕ್ತಿ, ಸಾಧನೆಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸುವ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ.

ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂರವರು ತಮ್ಮ 'ಗಂಡುಗೊಡಲಿ'ಯನ್ನು ಕ್ರಾಂತಿ ರೂಪಕವೆಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 1930ರಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತ ನೆಹರೂರ ಭಾಷಣವೊಂದು ಈ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಿತಂತೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಅನುರಣನ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಪರಶುರಾಮನ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಕೇವಲ ಭಿತ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿರುವ ಚಿತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನವಾದುದು. "ಬುಡಸಹಿತ ಕ್ಷಾತ್ರಮಂ ಕಿತ್ತುರುಳಿ ತೂರುವೆನು. ಕ್ಷಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹಿಳ್ಳಿ ಹೆಸರಿಲ್ಲದಂತೆಸಗುವೆನು" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕ್ಷತ್ರಿಯ—ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಘರ್ಷಣೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯ ಕ್ಷಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲಿ ಪರಶುರಾಮನ ಗಂಡುಗೊಡಲಿಗೆ ಗುರಿಯೇ ಹೊರತು ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಜಾತಿಯಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ 'ನಾಡದೇವಿಯ ಬಿಡುಗಡೆಗಾಗಿ' ಪರಶುರಾಮನ ಹೋರಾಟ. "ಹೆಚ್ಚೇನು ನಾಡ ಬಿಡುಗಡೆ ತಾನೆ ನಮಗೆಲ್ಲ ಸಗ್ಗ. ತುಡುಕುಕ್ಕೆಡುಗೆ ಕೈಯ ಕಳಕೆಸಾಗಿಸು ಮೈಯ ಅರಿಶಿರವ ಚೆಂಡಾಡು ಮಿತ್ರೊಡನೆ ಮುಂಡಾಡು..... ನಾಡಿನಡಿಗೆರಗುತ್ತ, ಬಿಡುಗಡೆಯ ನೆನೆಯುತ್ತ, ಮುಂದಕಡಿಯಿಡು ವೀರ—ಹಿಡಿದುದಾಗಿಸು ವೀರ ತನುವಿನಲಿ ಹನಿ ರಕ್ತವಿರುವತನಕ.... ನೆನೆ.... ತಾಯ ಬಿಡುಗಡೆಗಾಗಿ ಕಾದುವವರೆಂದು" ಎಂಬ ರೇಣುಕೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗುವ ಹೋರಾಟದ ಗುರಿಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಪುರಾಣಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ವಾಚ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಶುರಾಮ, ಜಮದಗ್ನಿ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯರ ಕಥೆಯ ಜಾಡನ್ನು ಲೇಖಕರು ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಭಾವಾವೇಶ, ಆವೇಶವು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡದೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆವೇಶಪೂರ್ಣವಾದ ಒಂದೇ

ಒಂದು ಭಾವವೇ ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದ ಮತ್ತು ಆಡಿದ ಕಾಲದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ತುರ್ತನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಆವೇಶದ ಹಿಂದಿರುವ ಕಳಕಳಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಾರದ ಧಾಟಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹಿಂಸಾ ಮಾರ್ಗವೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದು, ನಲವತ್ತರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅದು ಸ್ಫೋಟಗೊಂಡಿತು. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಅಹಿಂಸಾಮಾರ್ಗದಿಂದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪಡೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಯೋಧರಿಗೆ ಸಂದೇಹ ತಲೆದೋರಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ಪರಶುರಾಮನಂತಹ 'ಸತ್ಯಾಗ್ರಹಿ'ಗಳು ಹಿಂಸಾಮಾರ್ಗವನ್ನನುಸರಿಸುವ ಮುನ್ನ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಾದ ಹೋರಾಟ, ತಳಮಳಕ್ಕೆ ಪ್ರಭುತ್ವದ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ತರ್ಕವನ್ನೊದಗಿಸಿತು. "ಎಲ್ಲಕ್ಕು ಕೊನೆಯುಂಟು. ಇದಕ್ಕೂ ಕೊನೆಯುಂಟು. ಕ್ರಾಂತಿ ಏಕೆಂದೆ ಏಕೆಂಬುದರಿವಾಯ್ತು? ಇಂದಿನತ್ಯಾಚಾರಗಳಿಗೆ ಬಿದಿಯುವುದು ರಕ್ತ"—ಎಂಬ ಪರಶುರಾಮನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಯೋಧರ ತವಕವನ್ನು, ಉಗ್ರರೂಪವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟರ 'ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆ'ಯೂ 'ಗಂಡುಗೊಡಲಿ'ಯಂತೆ ಕ್ಷಾತ್ರ ತೇಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮತೇಜಸ್ಸಿನ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನೇ ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ನಾಟಕ. ಸಹಪಾಠಿ ದ್ರುಪದನಿಂದಾದ ಪರಾಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕಾರವಾಗಿ ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯ ಅರ್ಜುನನ ಮೂಲಕ ದ್ರುಪದನಿಗೆ ಸೋಲು ತರುವ ದ್ರೋಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ 'ಗಂಡುಗೊಡಲಿ'ಯ ಪರಶುರಾಮನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿರುವ ಹರಹಿಲ್ಲ, ಆಳವಿಲ್ಲ. ದ್ರೋಣನ ಬ್ರಹ್ಮತೇಜಸ್ಸು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಜಾತಿಯ ದುರಭಿಮಾನವಾಗಿ, ಶಾತ್ಯತೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಹವಣಿಕೆ ಶಂಕರಭಟ್ಟರಿಗಿದೆಯೆಂಬುದೇನೂ ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಆದರೆ ದ್ರೋಣನ ಜಾತಿ ದುರಭಿಮಾನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗುವ ಸಂಭವವೇ ಇಲ್ಲ. ವರ್ಗ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ಪರಿಮಿತಿ ಅದಕ್ಕಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯಂತೂ ಬಯಲಾಟದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಲೋಕಾಭಿರಾಮ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಪಾತ್ರಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಜೂಕಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಲೇಖಕರ 'ಉಷೆ' ಮತ್ತು 'ಹಿಡಿಂಬೆ' ಎಂಬ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೆರಡೂ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧಪ್ರಾಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಹಿಡಿಂಬೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಉದಾತ್ತೀಕರಿಸುವ ಆವೇಶದಿಂದಾಗಿ ಮೂಲಕಥೆಯ ರಂಜನೆ ಕೆಟ್ಟು ನೀರಸವಾಗಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತನ್ನು ಹಿಂಜಿ ಹಿಂಜಿ ಹಾಕುವ ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟರಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಚಪಲವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸದೆ ಪುಟಗಟ್ಟಲೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ಅಡಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಿಡಿಂಬಾಸುರನೂ ದುರಂತ ನಾಯಕನಂತೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಗ್ಧ ಹೃದಯನಾಗಿ ಸಾಯುವಾಗ ಪುಟಗಟ್ಟಲೆ ಮಾತನಾಡು

ವೂ, ಹಿಡಿಂಬೆಯು ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಮದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆಡೆಗೊಡುವಂತಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿನ ಉದಾತ್ತೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಅನೌಚಿತ್ಯ ತಲದೋರಿದೆ.

ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯರ 'ಸ್ವರ್ಣಮೂರ್ತಿ' ಮತ್ತು 'ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು' ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು. ಶ್ರೀರಾಮನ ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗದ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಕದಲಿಸಲು ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಊರ್ಮಿಳೆ, ವಸಿಷ್ಠ, ವೃದ್ಧ ಕಂಚುಕಿಯರು ಆತನೊಡನೆ ಅಸಹಕಾರದ ಮೌನಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. 'ಸ್ವರ್ಣಮೂರ್ತಿ'ಯ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದದ್ದು, ಅಧಿಕಾರಸ್ಥರನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ಅಹಿಂಸಾಮಾರ್ಗದ ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿಯೇ ತಕ್ಕದ್ದೆಂದು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಬೋಧಿಸಿದ್ದರು. ಪ್ರಜೆಗಳ ಅಪವಾದಕ್ಕೆ ಅಂಜಿ ಸೀತೆಯನ್ನು ಕಾಡುಪಾಲು ಮಾಡಿದ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನೇ ತನ್ನ ಆಣತಿಯನ್ನು ಹಿಂತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ಕರಾರನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಸಮಸ್ತ ಪ್ರಜೆಗಳೆದುರು ಸೀತೆಯ ಸತೀತ್ವ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆತನ ಕರಾರನ್ನು ಕೇಳಿಯೇ ಸೀತೆ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ. ಮಾನವೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯ ಸಾವು ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಭೂದೇವಿಯಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯಳಾದ ಸೀತಾದೇವಿಯ ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಗಸನೊಬ್ಬನ ಪಿಸುಣ ಮಾತಿನಿಂದ ಮಾತ್ರ ಶ್ರೀರಾಮನು ಸೀತೆಯನ್ನು ಕಾಡಿಗಟ್ಟಿದನೆಂಬ ಮೂಲಕತೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ, ಬಹುಜನಾಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಈ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯಿತೆಂಬಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಬಹುಜನಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಮನ್ನಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ದೊರೆತಿದೆ. ಮೊದಲು ಕಂಚುಕಿ, ಬಳಿಕ ವಸಿಷ್ಠ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಊರ್ಮಿಳೆಯರು ಸೀತೆಯ ಪರವಾಗಿ ವಾದಿಸಿ ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನು ತ್ಯಜಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮರ್ಮಭೇದಕವೂ ನಾಟಕೀಯವೂ ಆಗಿವೆ. "ರಾಮಚಂದ್ರ, ನೀನು ಸೋದರನಾಗಲಾರೆ, ಪತಿಯಾಗಲಾರೆ, ಪಿತನಾಗಲಾರೆ—ನೀನು ಅರಸ, ಯಾವಾಗಲೂ ನಿನ್ನ ಕಣ್ಣಿ ಮುಂದೆ ಎಲ್ಲರೂ ಪ್ರಜೆಗಳು. ಬಂಧುಗಳಲ್ಲ, ಸೋದರರಲ್ಲ, ಸತಿಯಲ್ಲ" ಎಂಬ ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಮಾತು ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿರುವವರ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿಗೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ವಿಸಂಗತಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಬಹುಮತಕ್ಕೆ ತಲೆಬಾಗಿ, ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುವ ರಾಜನಾದ ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನು 'ಸ್ವರ್ಣಮೂರ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅ.ನ.ಕೃ. 'ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು'ವಿನಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ರಾಜನ ದೈವಿಕ ಹಕ್ಕನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಲಾಯಿಸಬಯಸುವ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸಿದವನಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕನಸಿನ ರಾಜ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಯಾರನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಬಲಿಕೊಡಲು ಹಿಂದೆಗೆಯದವನು. ಆವನ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸಾತ್ವಿಕ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸುವ ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಪ್ರಜೆಗಳ ಹಿತವನ್ನೂ

ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೂ ಬೆಂಬಲಿಸುವವ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ— ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ—ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿರಳವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇದರ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಅಳತು—ಹೊಸದರ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅ.ನ.ಕೃ. ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಮರ್ಥ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಂವಾದ ಚಾತುರ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಯೂ ಮೂಲಕಥೆಯ ಧ್ವನಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವವನು ನರಸಿಂಹನೆಂಬೊಬ್ಬ ಪ್ರಜಾಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ಮಂತ್ರಿ, ಪ್ರಹ್ಲಾದನ ಆಪ್ತ, ಹಿರಿಯ. ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ಪಾತ್ರದ ಒಳತೋಟಿಯನ್ನು, ಅವನ ಆಪ್ತನಾಗಿದ್ದೂ, ಪ್ರಜಾಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಕೊಲೆಮಾಡುವ ಸಂದಿಗ್ಧವನ್ನೂ ನಾಟಕಕಾರರು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು'ವಿನ ವಸ್ತು ರಚನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿತ್ತು. ಮೂರು ಚಿಕ್ಕ ದೃಶ್ಯಗಳ ಪರಿಮಿತಿ ಅದರ ಘನತೆಗೆ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ ವಾದರೂ ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವೇ ಗಮನಾರ್ಹ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿಗೆ 'ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು' ಸೇರುತ್ತದೆ.

ಮಹಾಪುರುಷರು, ಅವತಾರಿಗಳು ಮತ್ತು ದೇವರು—ಈ ಮೂರು ವರ್ಗದ ನಡುವೆ ನಿಖರವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಮ್ಮ ಪುರಾಣ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣ, ಗೌತಮ ಬುದ್ಧರಂತಹ ಮಹಾಪುರುಷರನ್ನು ದೇವರ ಅವತಾರವೆಂದು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತ ವಸ್ತು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೂ ಆಗಿ ಪವಿತ್ರವಾದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಐತಿಹ್ಯವೊಂದು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮಹಾಪುರುಷರ ಬದುಕು ಮುಂದಿನ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಐತಿಹ್ಯ (legend) ವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಸಮುದಾಯದ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ರೆಂಬೆಕೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಚಾಚಿ ಪುರಾಣಕಥೆಗಳಾಗಿ (Myth) ವಾಕ್ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರ ಹೊಂದುತ್ತವೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಯನ್ನೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣಕಥೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಐತಿಹ್ಯದ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವೂ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಅತಿಮಾನುಷ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಪವಾಡಗಳು ನಾಯಕನ ಸುತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುರಾಣ ಪುರುಷರಿಗೆಲ್ಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮೂಲವಿದೆ, ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿರುವ ಮಹಾಪುರುಷರನೇಕರು ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಬಸವಣ್ಣ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಪುರಂದರದಾಸ, ಕನಕದಾಸ, ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ ಮುಂತಾದವರು ಪುರಾಣ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ನಾಯಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಖಿಲ ಭಾರತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಗೌತಮಬುದ್ಧ,

ಮಹಾವೀರ ಮುಂತಾದವರಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಸಂತರು ಮತ್ತು ಮಹಾಪುರುಷರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕವೆಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ಕಥಾ ನಾಯಕನನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಂಡರಿಸಿದ್ದಾನೆಯೋ ಅಥವಾ ಪುರಾಣಪುರುಷನನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆಯೋ? ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಯಾವ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸುವುದುಂಟು. ಧಾರ್ಮಿಕ ವಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಮಹಾಪುರುಷರ ಕಥೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಪೌರಾಣಿಕವೆಂದೂ, ರಾಜಕೀಯ ಇತಿಹಾಸ ನಿರ್ಮಿಸಿದವರ ಕಥೆಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವೆಂದೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಬಸವಣ್ಣ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಂತಹವರು ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅತಿಮಾನುಷ ಸಂಗತಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಲ್ಲದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಐತಿಹಾಸಿಕವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮಾತ್ರ ತೀರಾ ಸರಳವಾದ ವಿಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕವು ಕಲ್ಪಿಸುವ ವಾತಾವರಣ ಧಾರ್ಮಿಕವೇ ಅಥವಾ ರಾಜಕೀಯವೇ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಅಂಶವಾಗಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಗೌತಮ ಬುದ್ಧನ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ ‘ಗೌತಮ ಬುದ್ಧ’ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ರತಿ, ಮನ್ಮಥ, ಮಾಯಾ, ಯಸೋಧರೆ ಮುಂತಾದ ಅತಿಮಾನುಷ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ರಂಜನೀಯವಾಗಿದೆ. ಈ ರಂಜನೆಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮಾನವೀಯ ಒಳತೋಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಾತಿರೇಕ ತಲೆದೋರಿದೆ. ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ತನಗೆ ಪುತ್ರ ಸಂತಾನವಾಯಿತೆಂದು ಕೇಳಿದಾಗ, “ನನ್ನ ಜೀವನ ಸೂರ್ಯನನ್ನು ಹಿಡಿದ ರಾಹುಗ್ರಹವು ಶಿಶುರೂಪದಿಂದ ಜನಿಸಿರುವುದೇ! ರಾಹುಲ, ರಾಹುಲ, ನನ್ನ ಆತ್ಮ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಆತಂಕ ಸ್ವರೂಪವೇ” ಮುಂತಾಗಿ ಕೊರಗುವುದು ಮುಂದೆ ಬುದ್ಧನಾಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ವೈರಾಗ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶವಾದ ರೋಗಿ, ಹೆಣ ಮತ್ತು ವೃದ್ಧನೊಬ್ಬನನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರಸಂಗ ಕಲ್ಪನೆ ಇನ್ನೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರಬಹುದಿತ್ತು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಜನಪ್ರಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಸಿದ್ಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರರ ಗುರಿಯೇ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ಮಹಮ್ಮದ್ ಪೀರ್‌ರಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರ ಮೂಲಕ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪಡೆದ ಈ ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಭಾಗ ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿದೆ.

ಗೌತಮ ಬುದ್ಧನ ಜೀವನವನ್ನು ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ಮರಣದವರೆಗೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಬಿಡಿಯಾದ ಉತ್ಕಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ

ನಾಟಕವಾಗಿಸಿರುವ ಮಾಸ್ತಿ, ಕುವೆಂಪು ಮತ್ತು ಪ್ರಭುಶಂಕರರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಿತವಾಗಿವೆ.

ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಯಶೋಧರಾ' ನಾಟಕವು ಗೌತಮನ ಬದುಕನ್ನು ಆತನ ಮಡದಿ ಯಶೋಧರೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯಶೋಧರೆಯೇ ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರ, ಇದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಾನವೀಯವಾಗಿ ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ದೊರೆತಿದೆ. ಬುದ್ಧನಾದಮೇಲೂ ತನ್ನ ಬಾಲ್ಯಜೀವನವನ್ನು ಮಮತೆಯಿಂದ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಗೌತಮ ಬುದ್ಧನ ಪಾತ್ರಕಲ್ಪನೆ ಮಹಾಪುರುಷನಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ವೈರಾಗ್ಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಠೋರನಾಗದೆ ಬುದ್ಧನು ತನ್ನ ಪೂರ್ವಾಶ್ರಮದ ಪತ್ನಿ ಯಶೋಧರೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೃದಯವೇಧಕವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಪಕ್ವವಾದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿದೆ. ಸತಿಯನ್ನು ತೊರೆದು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋದ ತನ್ನ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಯಶೋಧರೆಗೆ ವಿವರಿಸುವ ಗೌತಮ ಬುದ್ಧನು ಹೇಳುವ ಮಾತಿನ ಹಿಂದೆ ಭಾರತೀಯ ನವೋದಯದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಅಡಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಗೋಚರವಾಗದಿರುವಂತಿಲ್ಲ. "ಪತಿಯಾದವನು ಸತಿಯ ಸಮ್ಮತಿಯ ಪಡೆಯದೆ ದಾಂಪತ್ಯವನ್ನು ಮುಗಿಸಬಾರದೆಂಬುದು ಸತ್ಯ. ಆದರೆಮ್ಮಿಯ ಧರ್ಮದಲಿ ವಿರಾಗವೇ ಮುಖ್ಯ, ದಾಂಪತ್ಯ ಕೊನೆಯಾಯಿತೆಂಬ ಮಿತಿ ಗೌಣ. ಸಾಧನವ ಮುಗಿಸಿ ಸತಿ ಇರುವೆಡೆಗೆ ಇರಬಹುದು, ಧರ್ಮದಲಿ ಎರಡುಸಿರು ಜೊತೆಯಾಗಿ ಇರಬಹುದು, ಸ್ವಾರ್ಥವನು ಮರೆಯುವರೆ, ಅದು ಇದಕೆ ಇದು ಅದಕೆ ನೆರವಾಗಿ ಗುರುವಾಗಿ ಶುಭವ ಸಾಧಿಸಬಹುದು." ಧರ್ಮಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಅಧಿಕಾರ ಯಾರಿಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುವ ಬುದ್ಧನ ಮಾತುಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. "ಧರ್ಮ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನರಿವ ಮನ ತನ್ನ ಸುಖದಿಂದ ಧರ್ಮವನ್ನು ಅಳೆಯಲಾಗದು. ಮೂಲ ಸೂತ್ರವಿದು"—ಎಂದು ಹೇಳುವ ಬುದ್ಧನಿಗೆ ಸ್ವಸುಖದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದಿರುವ ಜೀವಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತೂ ಅಪಾರ ಕರುಣೆಯಿದೆ; ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ವರುಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆಯಾದರೂ ಬಂದು ಕಾಣುವ ವಚನವೀಯುತ್ತಾನೆ. ಬುದ್ಧನ ಸಮಗ್ರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಉಪದೇಶದ ಸಾರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕೌಂಡಿನ್ಯ, ಕೌಶಿಕ, ಭಾರದ್ವಾಜ, ವಸಿಷ್ಠರ ವಾದ—ವಿವಾದಗಳು 'ಯಶೋಧರಾ' ನಾಟಕವನ್ನು ಧರ್ಮದ ವಿಶಾಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಒಯ್ದಿವೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕೇವಲ ಯಶೋಧರೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಅತಿಯಾದ ಮಹತ್ವ ಉಂಟಾಗಿ ಬುದ್ಧನ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪರಿಚಯವೇ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಮಹಾರಾತ್ರಿ'ಯ ಕಥೆಗೆ ಕೇವಲ ಅರ್ಧ ದಿನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದ್ದ ಯಾದರೂ ಬುದ್ಧನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆ ರಾತ್ರಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಘಟ್ಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ

ನಾಟಕೀಯತೆಯಿದೆ. ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ತನ್ನ ಮಡದಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಅಗಲುವ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಮಲಗಿದ್ದ ಚೆನ್ನನನ್ನು ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗುವ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ಹೊತ್ತುತಂದ ಕುದುರೆ ಕಂಟಕನನ್ನು ತೊರೆದುಬಿಡುವ ದೃಶ್ಯಚಿತ್ರಣ ಉತ್ಕಟವಾಗಿದೆ; ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಬರುವ ಈ ಅಗಲಿಕೆ ಮತ್ತೂ ಬೀಳ್ಕೊಡಿಗೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ ವಾತಾವರಣ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ, ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ಹೊಯ್ದಾಟ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ಹೊರತು ಉಳಿದ ಯಾವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೆಲ್ಲ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ದೀರ್ಘ ಸ್ವಗತಗಳಾಗಿದ್ದು ಘಟನೆಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರಕಿಲ್ಲ. ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಪದ್ಯ ಶೈಲಿ ಅಲಂಕಾರಮಯವಾಗಿದ್ದು ಮನಸ್ಸಿನ ವಿವಿಧ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆ ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲತಃ ಕಥನಕವನದ ಸತ್ವವೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೊರತೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವ ಸಂಭವವಿದೆ.

ಪ್ರಭುಶಂಕರರ 'ಅಮ್ರಪಾಲಿ' ಮತ್ತು 'ಅಂಗುಲೀಮಾಲ' ವಸ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿನೂತನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ. ಬುದ್ಧನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿರುವ ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಉಪದೇಶವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಿವೆ. ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯವೇ ರೂಪುಗೊಂಡಂತಿದ್ದ ಅಂಗುಲೀಮಾಲ, ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಸಾಕಾರಗೊಂಡಂತಿದ್ದ ಅಮ್ರಪಾಲಿಯರು ಮಾನವನ ಭೌತಿಕಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಇಂದ್ರಿಯಾಕರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ, ಬುದ್ಧನು ಅವೆರಡನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಆತ್ಮಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಅವರ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕ್ರೂರಿ ಅಂಗುಲೀಮಾಲನ ಹೆಸರು ಕೇಳಿದರೆ ತತ್ತರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನು ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ನಿರಾಯುಧನಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ; ಈ ಸರಳ ಕಾರುಣ್ಯಕ್ಕೆ ಅಂಗುಲೀಮಾಲನೇ ಗಾಭರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬುದ್ಧನ ಕೃಪಾದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೆದುರಿಸ ಲಾರದೆ, "ನಿನ್ನ ಕರುಣಾ ಗಂಗೆ ಕಣ್ಣಿನಿಂ ಧುಮುಕಿತಿರೆ ಮುಡ್ಡಿಯೊಡ್ಡಿ ತಡೆವ ಬಲವಿನಿತಿಲ್ಲವೈ ತಂದೆ" ಎಂದು ಶರಣಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬುದ್ಧ—ಅಂಗುಲೀಮಾಲರ ಮುಖಾಮುಖಿಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ಶಿಖರವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಸಂದರ್ಭದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಂತಿವೆ. ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುಶಂಕರರು ತೋರಿಸುವ ಪರಿಣತಿ ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಬುದ್ಧನ ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶಪರತೆಯಿದ್ದು ಅಂಗುಲೀಮಾಲನ ಸಾವಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆತ ತೋರಿಸುವ ನಿರ್ಭಾವುಕತೆ ಅಸಹಜವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಪದ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಸಹಜ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ತುಸು ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿದೆ.

'ಆಮ್ರಪಾಲಿ' ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿರುವ ನಾಟಕವೆನ್ನಬೇಕು. ಕಥಾರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಿಖರತೆಯಿದ್ದು ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆಮ್ರಪಾಲಿಯ ಭೋಗಜೀವನ ವೈರಾಗ್ಯದತ್ತ ಸಾಗಿದ ಬಗೆಯನ್ನು ವಿವಿಧ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ ಅಂಕದ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಮ್ರಪಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಣಯಾಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದ ಭಿನ್ನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಜನಗಳ ನಿರಾಸೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಆಕೆ ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಲು ಕಾರಣವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ಆಮ್ರಪಾಲಿಯಲ್ಲಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಹಜವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಸತ್ವದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೆರುಗನ್ನಿತ್ತಿದೆ. ಲವಲವಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಚತುರ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಎರಡನೆ ಅಂಕದ ಎರಡನೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಶಯವಾದಿಗಳ ಮಾತುಕತೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ಉಪದೇಶ ಮತ್ತು ನೀತಿಪರ ಶೈಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದೆಡೆಯಲ್ಲೂ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಕೃತಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡದ ಶಿವಶರಣರ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಪಡೆದ ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಅವರನ್ನು ಗಾಂಧಿವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಅ.ನ.ಕೃ. ರವರ 'ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ' ಅಥವಾ ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ 'ಅಕ್ಕ ಮಹಾದೇವಿ' ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು. ಅ.ನ.ಕೃ. ಚಿತ್ರಿಸುವ ಬಸವಣ್ಣ, ಕೇವಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣಾ ವಾದಿಯಾಗಿರದೆ ದಕ್ಷ ರಾಜಕಾರಣಿಯೂ ಹೌದು. ಬಿಜ್ಜಳನ ಬೊಕ್ಕಸವನ್ನು ಬಳಸಿ ಪರಿಜನ ಕೇರಿಗಳನ್ನು ಚೊಕ್ಕಟಗೊಳಿಸುವುದು, ಅವರಿಗೆ ಕುಡಿಯುವ ಶುದ್ಧ ನೀರಿನ ಸೌಕರ್ಯ ಒದಗಿಸುವುದು, ಶ್ರೀಮಂತರ ಮೇಲೆ ತೆರಿಗೆ ಹಾಕಿ ಆ ಹಣದಿಂದ ಬಡವರನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ಆತನ ಯೋಜನೆಗಳು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿವೆ.

ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ 'ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ'ಯೂ ಕುಂತಳದೇಶದ ಮಹಾರಾಣಿ ಯಾಗಿ ಬಡವರ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಶ್ರಮಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಅಂಧಳಾದ ಪರಿಜನ ಅನಾಥ ಬಾಲಿಕಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಅರಮನೆಗೆ ಕರೆತಂದು ಸಾಕುತ್ತಾಳೆ. ಅ.ನ.ಕೃ. ಮತ್ತು ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ ನವರಿಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಕಥಾನಾಯಕರ ಜನನ ಮತ್ತು ಮರಣಗಳಿಗೆ ದೈವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ, ಅವರ ಬದುಕನ್ನು ಮಾನವೀಯವಾಗಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅ.ನ.ಕೃ.ರವರ 'ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ'ದಲ್ಲಿ ಬಸವ—ಬಿಜ್ಜಳರ ಆದರ್ಶ ಸ್ನೇಹದ ಹೊರತು ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯೇನೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಜನನದಿಂದ ಮರಣದವರೆಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಬದುಕೆಲ್ಲವನ್ನು ಏಳು ಅಂಕಗಳ ಹಲವಾರು ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಹಂಚಿಕೊಂಡು ಸರಾಗವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ವಚನಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಅಳವಡಿಸಿರುವ ವಿಧಾನ ಕೃತಕವಾಗಿದೆ.

ರಂ.ಶ್ರೀ. ಮುಗಳಿಯವರ 'ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ವಚನಗಳ ಸೂರೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅವೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿವೆ. ಅಕ್ಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಆದರ್ಶಮಯವಾಗಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಭಾವಾವೇಶಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆ. ಮುಗಳಿಯವರ ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಷೆ ನಾಟ್ಯಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದಿಲ್ಲ, ವಚನಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಕೆಲಸ ತುಂಬಾ ಕಷ್ಟದಾಯಕವಾದದ್ದು. ಒಂದೊಂದೂ ವಚನವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಇರುವಾಗ ಅಡ್ಡಾದಿಡ್ಡಿಯಾಗಿ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೇರಳವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಔಚಿತ್ಯವೇನೆಂಬುದೇ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ಣ ಸಂಪಾದನೆಯನ್ನುಸರಿಸಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವಚನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ನಾಟಕೀಯ ವಾತಾವರಣ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರಲ್ಲಿ ವಚನಗಳ ಸಾರ್ಥಕ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ, ಪಾತ್ರರಚನೆ, ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ 'ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ' ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ 'ಬಸವೇಶ್ವರ' ಸಹ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಮಿತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ಕೃತಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ.

ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿಯವರು 'ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ'ಯನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿಯ ಬದುಕಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ, ನಿಜಗುಣರ ಹಲವು ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಉಚಿತವರಿತು ಬಳಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಶ್ರವ್ಯಗುಣ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಯೋಗದ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಸರಳವಾದ ನೇರ ಮಾದರಿಯ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಚಾರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುಪ್ರಸಾದರ 'ಮಹಾಸಂಗಮ' ಬಸವಣ್ಣನ ಜೀವನದ ಮುಕ್ತಾಯ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣನೊಬ್ಬ ಅಹಿಂಸಾವಾದಿ, ಸಾತ್ವಿಕ ಪುರುಷನೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇವರ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕವಾದ 'ನಾದಸೇತು' ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಕಾಮಲತೆಯರ ಪ್ರೇಮಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಕಾಮಲತೆಯ ತಾಮಸ ಮೂಲವಾದ ಕಾಮ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಮನ ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತ ಸಾತ್ವಿಕ ಪ್ರೇಮದ ನಡುವೆ ಹೋರಾಟವಾದಾಗ ಅಲ್ಲಮ ಗೆಲ್ಲುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದೇಶ. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಏಕಾಂಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ಪರಿಮಿತಿ ಈ ಬಗೆಯ ಅಸಂಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದಾಗ ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ನಿಲುವೇನು? ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. "ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ನಂಬದವರು, ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ನಂಬಿದ, ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಹೊಗಳಿದ ದಾಸರ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವುದು ಧರ್ಮವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ"[19] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ— ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಮಾಸ್ತಿಯವರು ದಾಸರನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಪವಾಡಮಯ ದಂತಕತೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ, ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನವಾದೀತು.

ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು ತಮ್ಮ 'ಮುಕುತಿ ಮೂಗುತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಶೀನಪ್ಪ ನಾಯಕನ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಣಕಾಸಿನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನಂತಹ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮತ್ತು ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರವನ್ನು 'ಮುಕುತಿ ಮೂಗುತಿ' ಎಷ್ಟೊಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆಯೆಂದರೆ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರೊಂದಿಗೆ ಯಾರೂ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲಾರರು. ಸರಳವಾದ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ವಿಧಾನವಾದರೂ ರಂಜಕವಾಗಿದೆ, ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ. ರಂಗನಾಟಕವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನು ಪುರಂದರದಾಸನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು ಪವಾಡವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಗುತಿಯ ಪವಾಡವೊಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ ಇದರ ನೆರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂದೇಹವೊಂದು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಮಾಸ್ತಿಯವರು ತಮ್ಮ 'ಹರಿದಾಸ ದೀಕ್ಷೆ'ಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪವಾಡ ರಹಿತವಾಗಿ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ ಅಂಗಡಿಗೆ ಮೂಗುತಿ ಮಾರಲು ಬರುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಶ್ರೀನಿವಾಸರು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಗುತಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳಿದ ಕೂಡಲೆ ಅದನ್ನು ವಾಪಸ್ಸು ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ತನ್ನ ಅಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶೀನಪ್ಪ ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಮನೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಮೊದಲೆ ದಾನವಾಗಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಮೂಗುತಿಯನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಕೊಟ್ಟುಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದಾವುದನ್ನೂ ಅರಿಯದ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ

ಅಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ಗಿರವಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ಮೂಗುತಿ ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಕೈಸೇರಿರುವುದನ್ನು ಪವಾಡವೆಂದೂ ವಿಠಲನ ಮಹಿಮೆಯೆಂದೂ ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಸೋದರಿಯರು ನಡೆದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಡದೆ ವೈರಾಗ್ಯ ತತ್ಪರನಾಗುವ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ ಅವಸರದ ನಡತೆ ನಾಟಕವಲ್ಲಿ ನಂಬಲರ್ಹವಾಗಿ ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಪವಾಡರಹಿತವ್ವಾಗಿಯೂ, ಶೀರಾ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಅವಲಂಬಿಸಿಲ್ಲ. ವೃದ್ಧ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಭಗವಂತನೆ ಬಂದಿರಬಹುದಾದ ಸಂದೇಹವನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತುತ್ತಾರೆ. "ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊಸ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಈ ಮೂಲಕ ವಸ್ತುವಿನ ನಂಬಲರ್ಹತೆಯನ್ನು ಗಟ್ಟಿಮಾಡುತ್ತಾರೆಂಬ"[20] ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಿವಾದಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ, ಪವಾಡವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಪರ್ವತವಾಣಿ ಯವರಂತೆಯೇ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಪವಾಡರಹಿತ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ನಂಬಲರ್ಹವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ ಮಾರ್ಪಾಡು ಅವಸರದ್ದೂ, ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಯಿಲ್ಲದ್ದೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಸಿರಿಪುರಂದರ'ದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲ ಕಥಾಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಕಾರ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ ಹೆಂಡತಿ ಗಂಡನಿಗಿಂತ ಜಿಪುಣೆ, ವ್ಯವಹಾರ ಚತುರೆ. ಮಗನ ಉಪನಯನಕ್ಕೆಂದು ದಾನ ಕೇಳಲು ಬಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಮಾತು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಗಹನವಾದುದೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದ ಶೀನಪ್ಪ ನಾಯಕನು ಹಣವನ್ನು 'ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆ' ಯಾಗಿ ಕೊಡಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಆವನ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದರೊಳಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟುಹೋಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮಾತಿನಂತೆ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ ಹೆಂಡತಿಯಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬಡ್ಡಿಯ ಮೇಲೆ ಸಾಲ ತೆಗೆಯಲು ಒಪ್ಪಿದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನು ಪುರಂದರದಾಸನಾಗಲು ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬಡ್ಡಿಯ ಮೇಲೆ ಸಾಲ ಕೊಡದೆ ದಕ್ಷಿಣೆಯಾಗಿ ಧನ ಸಹಾಯ ಮಾಡಲು ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕ ಮುಂದಾದಾಗ ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ವಿಷ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುವುದಾಗಿ ಬೆದರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಒಳತೋಟಿಯನ್ನು ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಕೇಳಬೇಕು : "ಆ ಪುರಂದರ ವಿಠಲನ್ನ ನಾನೂ ತಮಾಷೆಗಾಗಿ ಕೇಳಿದೆ, ಈ ತೊಡಕು ಬಿಡಿಸೋದು ಹೇಗೆ, ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಉಳಿಸೋದು ಹೇಗೆ ಅಂತ, ಅವನೇನಂದ ಗೊತ್ತೆ?... 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ನಿನ್ನ ಕಡೇನೇ ಯಾಕೆ ಬಂದ?...' ಯಾಕೆಂದ್ರೇನು? ನನ್ನ ಕಡೆ ಧನಸಂಗ್ರಹ ಇದೆ ಅನ್ನೋದಕ್ಕೆ ಅಂದೆ ನಾನು. 'ಹೆಂಡತಿ ಯಾಕೆ ಸಾಯ್ತೀನಿ ಅಂದಳು'... 'ನಾನು ಸಹಾಯ ಅಂತ ಕೊಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರೆ ಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಧನಸಂಗ್ರಹ

ಉಳಿಯೋಲ್ಲ ಅನ್ನೋದಕ್ಕೆ' ಅಂತ ನಾನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ. ಆಗ ಪುರಂದರ ವಿಠಲ ಏನಂತಾನೆ? ಕೇಳು 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಜೀವ ನಿನ್ನ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರಬಾರದು, ಹೆಂಡತಿಯ ಜೀವ ನಿನ್ನ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರಬಾರದು. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಉಪಾಯ ಇದೆ... ಧನ ಸಂಗ್ರಹದ ತ್ಯಾಗ ಮಾಡೋದು." ಈ ದೃಢ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದು, ದಾಸದೀಕ್ಷೆ ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ* ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದಂತಕತೆಯಲ್ಲಿನ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನಂತೆ ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರ ಕೇವಲ ಲೌಕಿಕವಾದುದಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕ ರಸಿಕ, ಕವಿ, ನಾಟ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಪೋಷಕ, ಕಲಾಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ. ಹೀಗೆ ಭೋಗ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲೇ ಆತನ ಬದುಕು ಸಮೃದ್ಧ ಅನುಭವದಿಂದ ಪರಿಪಕ್ವವಾಗಿ ಹದಗೊಂಡಿತ್ತು. ಸಂಸ್ಕಾರವಿದ್ದ ಜೀವವಾಗಿತ್ತು. ಮೂಗುತಿ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ತ್ಯಾಗದ ಬೀಜಾಂಕುರವಾಗಿ ವೈರಾಗ್ಯ ಮೊಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. 'ಸಿರಿ ಪುರಂದರ'ದ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕಲ್ಪನೆ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲಗಟ್ಟನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸುವ ತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಸೀನಪ್ಪನಾಯಕ—ಪುರಂದರದಾಸ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಸೂತ್ರ ಧಾರನು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ತಮ್ಮ ಕಥಾ ನಾಯಕನನ್ನು ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಲೋಕಧರ್ಮವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರ ಯಶಸ್ಸು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಿರಿ ಪುರಂದರ'ದ ಸೂತ್ರಧಾರ ಕಲ್ಪನೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ.

ಪುರಂದರದಾಸರ ಜೀವನವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದಾದ 'ಹರಿದಾಸ್ಯ ಸಾಧನ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದಂತಕತೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಿಠಲ ದೇವರು ಒಮ್ಮೆ ಅವರಿಗೆ ಅವರ ಸೇವಕನ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನೀರು ತಂದುಕೊಟ್ಟಾಗ ತಡಮಾಡಿದೆಯಾ? ಎಂದು ದಾಸರು ಅವನ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಮೊಟಕಿದರೆಂದೂ, ಪ್ರತೀಕಾರ ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ದೇವರು ದಾಸರ ವೇಷವನ್ನು ಧರಿಸಿ ಸೂಳೆಯೊಬ್ಬಳಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ವಿಠಲನ ಕಡಗವನ್ನು ಕೊಟ್ಟುಬಂದನೆಂದೂ, ಕಡಗ ಕಳವಾಯಿತು ಎಂದು ಹುಡುಕಿಸಿದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ದಾಸರು ಅವಳಿಗೆ ಅದನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ತಿಳಿದು ಅವರನ್ನು ಕಂಬಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿಸಿ ಹೊಡೆಸಿದರೆಂದೂ, ಆಗ ದಾಸರಿಗೆ ಸೇವಕನ ವೇಷದಲ್ಲಿದ್ದ ದೇವರನ್ನು ತಾವು ಹೊಡೆದ ತಪ್ಪಿನ ಅರಿವಾಗಿ 'ಮುಯ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಯ್ಯ' ಕೀರ್ತನೆ ಹಾಡಿದರೆಂದೂ ಕಥೆಯಿದೆ. ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಲೌಕಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿಠಲ ದೇವಾಲಯದ ಮಹಂತನೊಬ್ಬನ ಕುತಂತ್ರದಿಂದ ಇದೆಲ್ಲಾ ನಡೆದು ವೇಶ್ಯೆಯ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಿಂದ ನಿಜವು ಬಯಲಿಗೆ ಬಂದಿತೆಂದೂ ಅವರು ಮಾಡಿರುವ ಬದಲಾವಣೆ ಸಹಜವೂ ನಾಟಕೀಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಜೀವನವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ

‘ಹರಿದಾಸ್ಯ ಸಾಧನ’ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದದ್ದು. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ನಡುವೆ ಬಿರುಕಿಲ್ಲದೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ.

ಪುರಂದರದಾಸರ ಬದುಕಿನ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಲೆಳಸುವ ಮಾಸ್ತಿಯವರದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಜೀವನಚರಿತ್ರಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿ. ‘ಹರಿದಾಸ ದೀಕ್ಷೆ’ ಮತ್ತು ‘ಹರಿದಾಸ್ಯ ಸಾಧನ’ದಲ್ಲಿ ಈ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗುವಂತೆ ಸನ್ನಿವೇಶ ಪಾತ್ರರಚನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ‘ಹರಿದಾಸ ಸಿದ್ಧಿ’ ಮತ್ತು ‘ಅಂತ್ಯಮಂಗಲ’ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಗೌಣವಾಗಿ, ಜೀವನಚರಿತ್ರ ಪ್ರಧಾನ ವಾಗುತ್ತದೆ, ಅವೆರಡೂ ಸಂಭಾಷಣಾರೂಪದ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳಂತಿವೆ. ದಾಸರ ಜೀವನದ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತೊಳಲಾಟವಿತ್ತು, ಏಳು ಬೀಳುಗಳಿದ್ದವು. ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿತ್ತು ; ಅದರ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ‘ಹರಿದಾಸ್ಯ ಸಿದ್ಧಿ’ಯ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿದೆ.

ಪುರಂದರದಾಸರು ಕೊಟ್ಟದ್ದೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ದೇವರ ಕಡಗ ವೇಶ್ಯೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ಘಟನೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ‘ಸಿರಿ ಪುರಂದರ’ದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಬಗೆ, ವಾಸ್ತವವಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ದಾಸರು ಪೂರ್ವಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾಗ ವನಜಾಕ್ಷಿಯೆಂಬ ನಟಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆಂದೂ, ಅವರಿಬ್ಬರ ಆತ್ಮೀಯ ಸಲುಗೆ ದೈಹಿಕ ಮಿಲನಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಗಬಹುದಾದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾಯಕರು ದಾಸ ದೀಕ್ಷೆ ಪಡೆದುಬಿಟ್ಟರೆಂದೂ, ಆತನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿ ನಿರಾಶೆ ಹೊಂದಿದ ವನಜಾಕ್ಷಿ ತೀರಿಸಿಕೊಂಡ ಸೇಡೇ ಈ ಕಡಗದ ಪ್ರಕರಣವೆಂದೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಅಪಮಾನಿಸಿದವನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಲು ಆಕೆ ಪಂಡರಪುರಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅರ್ಚಕನೊಂದಿಗೆ ಸಂಚು ಮಾಡಿ ಈ ಸುಳ್ಳು ಆರೋಪವನ್ನು ದಾಸರ ಮೇಲೆ ತಂದಳೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಮ ದ್ವೇಷಗಳ ಉತ್ಕಟ ನೋವಿನ ಕರುಣಾಮಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಆಕೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದಾಸರನ್ನು ಹಿಂಸಿಸಿಯೂ ತೀವ್ರ ದುಃಖಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ಈ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ; ಈ ಕಥೆ ವನಜಾಕ್ಷಿಯ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಕಥೆ ಯಾಗುವುದರೊಂದಿಗೆ ದಾಸರಿಗೆ ದೈವಲೀಲೆಯ ವಿಚಿತ್ರ ಪರಿಯನ್ನೂ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾನವೋಚಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ದೈವಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುವಂತೆ ‘ಮೂಗುತಿ ಪ್ರಸಂಗ’ ಮತ್ತು ‘ಕಡಗದ ಕಥೆ’ಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಯಾಗಿ ‘ಸಿರಿ ಪುರಂದರ’ದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪರ್ವತವಾಣಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕೀಯವೂ ವೈಚಾರಿಕವೂ ಆಗಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ‘ಸಿರಿ

'ಪುರಂದರ'ವು ಮಹಾಪುರುಷನೊಬ್ಬನ ಕಥೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲಿನ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲ, ಹಣವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಇಂದ್ರಿಯಸುಖವೇ ಸರ್ವಸ್ವವಾದ ಭೌತಿಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ತ್ಯಾಗ ವೈರಾಗ್ಯದ ಪರಮಗತಿಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾಗತಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು .ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಧಾನ ಅಸದೃಶವಾಗಿದೆ, ಸಾರ್ಥಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿನ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿವಿಗೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಥಾಪ್ರಧಾನವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ತಿರುಪಾಣಿ' ಮತ್ತು 'ಕನಕಣ್ಣ' ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿವೆ. 'ತಿರುಪಾಣಿ'ಯನ್ನು ಬರೆದ ಸುಮಾರು ಮುವ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ತರುವಾಯ 'ಕನಕಣ್ಣ'ನನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರು ರಚಿಸಿರುವುದಾದರೂ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ನಿರೂಪಣಾ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಹತ್ತಿರದ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. 'ತಿರುಪಾಣಿ'ಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಕಥಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದಂತೆ ಕನಕಣ್ಣನೇ ತನ್ನ ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾನಾಯಕರು ಸಮಾಜದ ಕೆಳವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದವರು. ಇಬ್ಬರ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ದಂತಕಥೆಗಳನ್ನು ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಡನೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. 'ಕನಕಣ್ಣ'ನಿಗಿಂತ 'ತಿರುಪಾಣಿ' ಸುಂದರವಾದ ನಾಟಕ. ರಾಮಾನುಜ ಪರಂಪರೆಯ ಆಳ್ವಾರುಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ತಿರುಪಾಣಿ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಅಂತ್ಯಜನಾಗಿ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಮಹಾಭಕ್ತನಾಗಿ ಭಗವಂತನ ಅನುಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾಗುವ ಪರಿಯನ್ನು ಅವನ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ದಿನದ ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅವಧಿ ಒಂದು ದಿನವಾಗಿದ್ದು, ಸ್ಥಳ—ಶ್ರೀರಂಗದ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕವು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿಯೆ, ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಪರಿಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲೇ ತಿರುಪಾಣಿಯ ಹಿಂದಿನ ಕತೆಯನ್ನೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಗಣ್ಯ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಎಡೆಎಡೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬರುವ ಈ ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಳು ಸಹಜ ಸುಂದರವಾಗಿವೆ, ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಕೃತ್ರಿಮತೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ತಲೆಹಾಕಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾದರಿಯಿಂದ ಕೋಲಾಟದವರೆಗೆ ಅವುಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದ್ದು, ಅದರ ಅಂಗವಾಗಿ ಕುಣಿತಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳು ನಾಟಕದ ಆರಾಧನಾ ವಿಧಿಯಲ್ಲೇ ಸೇರಿಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಕಲ್ಪಿಸುವ ದೈವಿಕ ವಾತಾವರಣ, ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರು ತಮ್ಮ 'ತಿರುಪಾಣಿ' ಮತ್ತು 'ಕಾಕನಕೋಟೆ'ಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು

ನೃತ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ, ನವೋದಯದ ಕೆಲವೇ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ.

'ತಿರುಪಾಣಿ'ಯ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ಉತ್ಕಟತೆಯಾಗಲೀ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯಾಗಲಿ 'ಕನಕಣ್ಣ'ನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ, ಇದರ ಕಥಾವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಘಟನೆಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದ ಜೀವನ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸದೆ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರದ ದೃಶ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ 'ಕನಕಣ್ಣ' ಕಥಾಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. 'ತಿರುಪಾಣಿ'ಯ ಪಾತ್ರರಚನೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಾಸ್ತವತೆಯಾಗಲಿ ಸಂಘರ್ಷವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅಂತ್ಯಜನಾದ ತಿರುಪಾಣಿಯ ನೆರಳನ್ನೂ ಸಹಿಸದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಅರ್ಚಕರ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಅಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕನಕದಾಸನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಉಡುಪಿ ಕೃಷ್ಣ ದೇವಾಲಯದ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ದೇವಾಲಯ ಪ್ರವೇಶ ನಿರಾಕರಣೆಯಿಂದ ನೊಂದ ಕನಕದಾಸರು ದೇವಾಲಯದ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದಾಗ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಗ್ರಹವು ಹಿಂದು ಮುಂದಾಗಿ ತಿರುಗಿ ಗರ್ಭಗುಡಿಯ ಆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಿಂಡಿಯೊಂದು ಏರ್ಪಟ್ಟು ಕನಕರಿಗೆ ಕೃಷ್ಣ ದರ್ಶನವಾಯಿತಂತೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅವಾಸ್ತವಿಕ ಪವಾಡವೆಂಬಂತೆ ಕಂಡು ಬಂದರೂ, ಈ ಕಥೆಯು ವರ್ಣತಾರತಮ್ಯದ ಹೋರಾಟದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ, ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. 'ಕನಕಣ್ಣ' ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಾಗ ಇದೊಂದನ್ನೇಕೆ ಬದಲಾಯಿಸಿದರು? ಉಡುಪಿಯ ಸ್ವಾಮಿಗಳೇ ಗರ್ಭಗುಡಿಯ ಹಿಂಭಾಗವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಡವಿಸಿ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಹಿಮ್ಮುಖವಾಗಿ ತಿರುಗಿಸಿ 'ಕನಕಣ್ಣ'ನಿಗೆ ಕೃಷ್ಣದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಿದರೆಂಬ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿಂದೆ, ಪವಾಡವನ್ನು ಮಾನವೀಕರಣಗೊಳಿಸುವ ಯತ್ನ ಮಾತ್ರ ಇದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಇತಿಹಾಸದ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳ ಕಹಿಯನ್ನು ಸಿಹಿಗೊಳಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಇದೆ. ಇದೇ ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಮೇಲುಕೀಳಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಸಹ ಚರ್ಚಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. "ನಾನು ದೊಡ್ಡವನು ಅನ್ನೋದು ಒಬ್ಬನ ತಪ್ಪಾದರೆ, ನಾನೇನು ಕಡಿಮೆ ಅನ್ನೋದು ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ತಪ್ಪು" ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಹೀಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸದೆ ನಿರ್ಭಯವಾಗಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದರಿಂದ ನಾವು ಸುದ್ಧರಾಗಬಹುದಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವುದೋ ಕಾಲದ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಇಂದಿನವರು ಹೊಣೆಗಾರರೂ ಅಲ್ಲ, ಕಾರಣರೂ ಅಲ್ಲ. ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅದರ ಅರಕೆಗಳ ಸಮೇತ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಉತ್ತಮ.

ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ' ಒಂದೇ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡುಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರೇಮ–ಕಾಮದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಯೌವನ–ಮುಪ್ಪಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಶೋಧಿಸುವ ತವಕವಿದೆ.

'ಸಂಜೀವಿನಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಸಂಜೀವಿನೀ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಲು ದೇವತೆಗಳು ಕಚನನ್ನು ಅಸುರ ಗುರು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನಲ್ಲಿಗೆ ಕಳಿಸಿದ ಕಾರಣವೇ ಮುಂದಿನ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಘರ್ಷಣೆಗಳಿಗೆ ದಾರಿಯಾಗುವುದರಿಂದ ಈ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗೆ 'ಸಂಜೀವಿನಿ'ಯೆ ಕೇಂದ್ರವಾಗುವುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಜೀವಿನಿ ತತ್ವದ ಅರ್ಥಸ್ತರಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಚ–ದೇವಯಾನಿ, ದೇವಯಾನಿ–ಯಯಾತಿ, ದೇವಯಾನಿ–ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ, ಯಯಾತಿ–ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ—ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ–ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಘರ್ಷದ ಮೂಲಕ ಸಂಜೀವಿನಿ ತತ್ವದ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಣ್ಣು, ಗಂಡಿಗೆ ಸಂಜೀವಿನಿಯಾದಂತೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಾಳೂ ಗಂಡಿನ ಮೂಲಕವೇ ಸಫಲವಾಗಬೇಕು. ಹೆಣ್ಣು—ಮಾತೃಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆರಡರ ಸಂಕೇತ. ಇವೆರಡೂ ಆಕೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಪೂರ್ಣತೆ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ತಂದೆ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಸಂಜೀವಿನೀ ಶಕ್ತಿಯ ಬಲದಿಂದಲೇ ಗಂಡನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸ ಬಯಸುವ ದೇವಯಾನಿಯ ದುರಂತ ಕರುಣಾಜನಕವಾದುದು. ಕಚನೊಂದಿಗಾದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಣಯಭಂಗವೇ ಅವಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವಿಕಾರಗೊಳಿಸಿತು. ಭೂತಕಾಲದ ನೆನಪು ಮುಂದೆ ಅವಳನ್ನು ಸದಾ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಛಿನ್ನವಿಛಿನ್ನಗೊಳಿಸಿತು. ಆರಂಭದಲ್ಲಾದ ಪ್ರಣಯಭಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕಾರದಂತೆ ತನ್ನ ಹತ್ತಿರ ಸುಳಿದವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆಕೆ ಆಪೋಶನ ತೆಗೆದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಳು. ಈ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕೆ ಕಚನೇ ಪ್ರಥಮ ಬಲಿ. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯಾದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತೇ ತಾತ್ಸಾರ ಬೆಳೆಯಿತು. ನಿರಾಸೆ, ಮಾತ್ಸರ್ಯಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಂಜೀವಿನಿಯಂತಿದ್ದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿ ಕಾಡಿದಳು. ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ದೈತ್ಯರಾಜನ ಮಗಳು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ದಾಸಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಳು. ಕ್ಷತ್ರಿಯ ರಾಜ ಯಯಾತಿಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗಿಯೂ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ಅವಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. "ಸತ್ತುದನ್ನು ಬದುಕಿಸುವ ಕ್ರೂರ ಯಂತ್ರವಾದ ಸಂಜೀವಿನಿ ನಾನು, ಸಹಜಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸುಖವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಒಡೆಯನನ್ನು, ನನ್ನ ಯಜಮಾನನ್ನು ನಿನ್ನ ಕಡೆ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಸವತಿ ನೀನು"—ಎಂದು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಗೆ ಆಕೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಮುಂದೆ

ನಿಜವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯೇ ಹೇಳುವಂತೆ "ನಾನು ಸೌಂದರ್ಯ, ಸಂಜೀವಿನಿಯು ಸವತಿಯಲ್ಲ ನಾನು, ಸಂಜೀವಿನಿಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿ..." ಯಯಾತಿಯೂ "ನವೋನವವಾದ ಚಿರಂತನ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಸಂಜೀವಿನಿಯೆನ್ನುತ್ತಾನೆ."

ಒಬ್ಬನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿ ನಿರಾಶಳಾದ ದೇವಯಾನಿ, ಬೇರೊಬ್ಬಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ ಯಯಾತಿ—ಈ ಸಂಘರ್ಷವೇ ನಾಟಕದ ಚೇತನವಾಗಿದೆ. ದೈತ್ಯ ಗುರು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯ ತನ್ನ ಮಗಳಿಗಾದ ಅನ್ಯಾಯದಿಂದ ಮುನಿದು ಯಯಾತಿಗೆ ಅಕಾಲ ಮುಪ್ಪು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಲೆಂದು ಕೊಟ್ಟ ಶಾಪ ನಾಟಕವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ.

ಯೌವನ—ಮುಪ್ಪುಗಳ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಈ ಉತ್ಕಟ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಯಯಾತಿಯ ಅಸಹಾಯಕತೆ—ಇವೆಲ್ಲದರ ಚಿತ್ರಣ ನಾಟ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. "ವಿಪ್ರೋತ್ತಮಾ, ನನಗೆ ನಿನ್ನ ಶಾಪದ ಹೆದರಿಕೆಯಿಲ್ಲ, ಮುಪ್ಪಿನ ಹೆದರಿಕೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ಆದರೆ ಶರೀರ ಧರ್ಮವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ನನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನವನ್ನು ತಂದೆ... ನನ್ನ ಯೌವನದ ಅವಧಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೆಳೆಯಲಿ, ಶರೀರ ಧರ್ಮದ ನನ್ನ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಲಿ"—ಎಂದು ತಹತಹಿಸುವ ಯಯಾತಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವವನು ಪುರು. ದೈತ್ಯಗುರುವಿನ ಉಃಶಾಪದಂತೆ ಯಯಾತಿಯ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಪಾಪಸಹಿತವಾಗಿ ಪುರು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಉಳಿದ ಅಣ್ಣಂದಿರೆಲ್ಲಾ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ ಯಯಾತಿಯ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಪುರು ಪುರಸ್ಕರಿಸಲು ಕಾರಣ, ಅವನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಮಹತ್ವ. ಈ ವೈಚಾರಿಕ ವಾಗ್ವಾದವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಸೊಗಸಾಗಿ ರೂಪು ತಾಳಿದೆ. "ಯೌವ್ವನಕ್ಕೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೆದರಿಕೆ, ಮುಪ್ಪಿನ ಹೆದರಿಕೆ; ಆದರೆ ಮುಪ್ಪಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಯೌವ್ವನವು ಒಂದು ಸವಿನೆನಪು, ಹೆದರಿಸುವ ಯೌವ್ವನಕ್ಕಿಂತ ಸವಿನೆನಹಿನ ಮುಪ್ಪಿನಿಂದಲೇ ಸುಖವಿದೆ, ಹಿತವಿದೆ... ಯೌವನ ನಿರವಧಿಯಾದಲ್ಲಿ ಮುಪ್ಪಿನ ಹೆದರಿಕೆಯೂ ನಿರವಧಿ... ಉಪಭೋಗಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ... ತೃಪ್ತಿಯೇ ಮುಪ್ಪು." ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಪುರುವಿನ ನಂಬಿಕೆಯ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿವೆ. ವಯಸ್ಸಾಗಿಯೂ ತಕ್ಕ ಅನುಭವದಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗಿದ್ದ ಯಯಾತಿಗೆ ಪುರುವಿನ ಮಾತುಗಳು ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಪುರುವಿನ ಯೌವನವನ್ನು ಮರಳಿ ಕೊಟ್ಟು ಭೀತಿರಹಿತ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವಸಂತೋಷದಿಂದ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. "ತಾನು ನಷ್ಟವಾಗಿ ಹೊಸ ಯೌವ್ವನವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮುಪ್ಪು, ಸಂಜೀವಿನಿ"ಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಜೀವಿನಿ ತತ್ವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸದಾದ ಅರ್ಥ ಸ್ತರಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. "ಇಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರ ಚಾರಿತ್ರ್ಯಗಳ ಘೋಷಣೆಗಿಂತ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಜೀವಿನೀಪದಾರ್ಥದ ನೆಲಸನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ನ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆಯೇನೋ ನಾಟಕ. ಆದರೂ ಇದರ ನಾಟಕೀಯತೆಯಾಗಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ

ಬೂದಿ ಬಾರದು. ಸ್ತ್ರೀ ತತ್ವ, ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ವ, ಪ್ರೇಮ ತತ್ವ, ಅನುಭವ ತತ್ವ, ಯೌವನ–ಮುಪ್ಪುಗಳ ರಹಸ್ಯ–ಇವುಗಳ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನಾಟಕದ ತುಂಬಾ ನಿಲ್ಲುವುದು."[21]

ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಂಜೀವಿನಿ'ಯಲ್ಲಿ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು 'ಸಂಜೀವಿನಿ ತತ್ವ' ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ವ ಯಯಾತಿಗಿಲ್ಲ. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು ನಾಟಕದ ಮೂರು ಮಜಲುಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಯಯಾತಿಗಿಂತ ಮುಖ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಗಿರೀಶರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯಯಾತಿಯೇ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿ. 'ಯಯಾತಿ'ಯ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ನಾಟಕದ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿವೆ: "ಇದು ಪೂರ್ವಜರ ಕತೆಯಾದರೂ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಕಾಣುವ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಅದರದೇ ಭಾಗವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದೂ ನಮ್ಮ ಹೊಣೆ." ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, "ಗತ ಸಮಯದ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಕಿವಿಗಳಿಂದ ಕೇಳಬೇಕು."

ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ 'ಯಯಾತಿ' ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. "ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅವನ ಮನುಷ್ಯತ್ವದಲ್ಲಿಲ್ಲ, ಅದರ ಅಭಾವದಲ್ಲಿದೆ"—ಎಂಬ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಗಿರೀಶರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವಂತಹುದು. ಮನುಷ್ಯನ ಅಭಾವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಲು, ಮಿತಿಯ ಗೆರೆಯನ್ನು ದಾಟಲು ಈ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹೆಣಗುತ್ತವೆ. "ಆಗಬೇಕಾದದ್ದೆಲ್ಲ ಆಗುವುದು ನಕಾಶೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ನಮ್ಮ ದಾರಿಗೆ ನಕಾಶೆಯಿಲ್ಲ, ಕವಲು ದಾರಿಗಳ ಜೇಡರಬಲೆಯಿದೆ. ಭೂತಕಾಲದ ಮದ್ದಾನೆ ಬಂದು ಒಂದಕ್ಕೆ ಹತ್ತು ದಾರಿಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿದೆ." ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಪೂರ್ಣತೆಗೆ, ವರ್ತಮಾನದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ, ಕಾರಣ—ಅವನ ಭೂತಕಾಲವೆಂಬುದು 'ಯಯಾತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ವಿಚಾರ. ಪರಾಕ್ರಮ ವೈಭವಗಳ ಮತ್ತು ಭೋಗದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಾರಿ ಹೇಳುವ ಚಂದ್ರವಂಶದ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾದ ಯಯಾತಿಯ ಅಮರತ್ವದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ, ಉತ್ಕಟ ಭೋಗಾಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ಕಾರಣ ಅವನ ವಂಶಾಭಿಮಾನ. ಆತನ ಅಮರತ್ವದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯೇ ಅವನಿಗೆ ಶಾಪವಾಗಿ ಅಕಾಲ ಮುಪ್ಪನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪುರುವಿಗೆ ವಂಶವೃಕ್ಷದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬೇರನ್ನು ಅರಸಿದಂತೆಲ್ಲಾ ಮುಖಿವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ಕಚನಿಂದಾದ ಅಪಮಾನವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ದೇವಯಾನಿಗೆ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಯಯಾತಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ರಾಜಕುಮಾರಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ದಾಸಿಯಾಗಿ ಪಡೆದರೂ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಚೈತನ್ಯಮಯವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅವಳಿಗೆ ಮುಳುವಾಗಿ ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಯಯಾತಿ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಬದುಕಿನ ಮರುಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಚೇತನದ ಚಿಲುಮೆಯಂತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೂ ಅದು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ದೇವಯಾನಿಯ ಮಾತ್ಸರ್ಯ, ಯಯಾತಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯರಿಬ್ಬರನ್ನೂ

ಆಪತ್ತಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ಚಂದ್ರವಂಶದ ಸೊಸೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ, ಹಿರಿಯರ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಅವಳನ್ನು ಪುರುವಿನ ಮಡದಿಯನ್ನಾಗಿಸಿತು. ಗಂಡನ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ತಾರುಣ್ಯದ ಹೊಸ್ತಿಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ಆಕೆ ವೃದ್ಧಪತ್ನಿಯಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಭೂತಕಾಲದಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಅಸಹನೀಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡು ವಿಲವಿಲ ಒದ್ದಾಡುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಅದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವಿರುವುದು ಪುರುವಿಗೊಬ್ಬನಿಗೆ ಮಾತ್ರ. "'ಯಯಾತಿ'ಯ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಪುರುವಿನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಡಗಿದೆ. ಪುರು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಅನಾಥ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ, ಏಕಾಕಿತನದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿಯ ಅಂತರ್ಮಥನವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಪುರು ಅಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಪುರು ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಜೀವಿತದ ಸಮಸ್ಯೆ ಈ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ."[22]

ಅನುಭವಗಳ ವಿನಿಮಯ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಗೊತ್ತಿದ್ದೂ ಪುರು ಯಯಾತಿಯ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ; ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ವಂಶದ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು ಪರಿಶೋಧಿಸುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ಸ್ವಸಂತೋಷದಿಂದಲೇ ಪುರು ಯಯಾತಿಯ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ತನ್ನ ಯೌವ್ವನವನ್ನು ತಂದೆಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನಾದರೂ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಸಾವಿನಿಂದ ಅದೂ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಏರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತದೆ, ಗಂಡನ ಮನೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲು ದಾಟುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ವಿಷದ ಕರಂಡಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಚಿತ್ರ ಲೇಖೆಯ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಈ ನಾಟಕದ ಉತ್ಕಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಖರಪ್ರಾಯವಾದದ್ದು. "ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಶಾಪ ಮನೆಯಂತ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಡಿಲಂತೆ ಸಂಚರಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ ಬಡಿಯುವುದು ಇವಳಿಗೆ. ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಪಾತ್ರ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ ಯಯಾತಿಗೆ ಬರಬಹುದಾಗಿದ್ದ ವೈರಾಗ್ಯ ಇವಳ ಸಾವಿನಿಂದ ಬೇಗ ಬಂದುಬಿಡುವುದು ನಾಟಕೀಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಯಾಗಿದೆ."[23]

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ನಾಟ್ಯಪೂರ್ಣ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಘರ್ಷಣೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಅರ್ಧ ದಿನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನವಾದ ಅರಮನೆಯ ಅಂತಃಪುರ, ಹಲವು ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಗೋರಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. " 'ಯಯಾತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅಂತಃಪುರವೇ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಉಜ್ವಲ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಮನೆಯಾಗಬೇಕಾದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ಪ್ರೇಮದ ಅನವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಾರಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಮದ ಬದಲು ಕಾಮ ಧಾಳಿ ಮಾಡಿದ ಈ ವೇದಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಪರಿಶುದ್ಧ ಕಾಮವೇ ಆಹ್ವಾನವಾಗಿ ಕೂಗಿದಾಗ ಅದು ಅರಣ್ಯರೋದನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ."[24]

ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಳಿನ ಸೂತ್ರಗಳು ವಿಧಿಯ ಕ್ರೂರ ಹಸ್ತವಲ್ಲಿದ್ದು ಅದರ ನಿಯಮಗಳು ಅಗೋಚರವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಬದುಕಿನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಣ್ಣುಗೂಡಿಸುವ ವಿಧಿಯ ವಿಕಟಾಟ್ಟಹಾಸಕ್ಕೆ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥವೇನು, ದೇವರೇ ಇದರ ಅರ್ಥವೇನು" ಎಂದು ಪುರು ಕರುಳು ಮಿಡಿಯುವಂತೆ ಮೊರೆಯಿಡುತ್ತಾನೆ; ಅವನ ಮೊರೆಯನ್ನು ಆಲಿಸಲು ದೇವರೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ಅಸಂಗತ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಾವಿತ್ರಿ'—ಮೂಲಕಥೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸದೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಸಂವಾದಗಳ ಮೂಲಾನುಸರಣೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾಭಾರತದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಅಗತ್ಯವೇನಿತ್ತೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಣಯವು ಆದಿ ಅಂತ್ಯಗಳಿಲ್ಲದ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು, ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಮವು ಈ ಸತ್ವದ ಪ್ರತೀಕವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಂಡಸು–ಹೆಂಗಸು, ನಟಿ–ಸೂತ್ರಧಾರ, ಸಾವಿತ್ರಿ– ಸತ್ಯವಾನ್—ಇವರೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಪ್ರಣಯಶಕ್ತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕವಲುಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ನಾಟಕದ ರಚನಾ ತಂತ್ರವಿದೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಾಟಕೀಕರಿಸಿದ್ದರೂ, ಈ ತತ್ವ ತನ್ನಿಂದ ತಾನೆ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದ ಹೊರತು, ನಟಿ–ಸೂತ್ರಧಾರರು ನಾಟಕದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಧಾನ ಕಥಾವಾಹಿನಿಗೆ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ತಡೆಯುಂಟು ಮಾಡುವ ಈ ಕಲ್ಪನೆ ನಾಟಕದ ಸತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ಸಾವಿತ್ರಿ'ಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದಿಂದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿರುವ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅದರ ಅಗತ್ಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಭಾವನಾಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಪದ್ಯಮಾಧ್ಯಮವು ಹೆಚ್ಚು ಉಚಿತವೆಂದು ನಾಟಕಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಹಂತವನ್ನೂ ತಲುಪಿರುವಂತಿದೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಹೊಸ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿ. 'ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ', 'ನಿರುತ್ತರಕುಮಾರ', 'ಸುರಾಸುರ ಯುದ್ಧ' ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣ ಪರಂಪರೆಯ ಆಳವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಲ್ಲಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ತನ್ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಿಡಂಬನೆ ಚಮತ್ಕಾರಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪೌರಾಣಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು

ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತತ್ವ ಪ್ರಣಾಲಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರರಚನೆಗಿಂತ, ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂವಾದದ ಮೊನಚು ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳೇ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಧಾನ ಆಕರ್ಷಣೆ. 'ಅಹಲ್ಯೋದ್ಧಾರ', 'ಅಶ್ವಮೇಧ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಆಳವಾದ ಅರಿವಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಮತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅತೃಪ್ತಿಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಕೇವಲ ನಕ್ಕು ನಗಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ವಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

❑

ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ದೊರೆತ ಮಹತ್ವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ನವೋದಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಸಂಸರೇ ನಮ್ಮ ಮೊದಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಅವರಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ರಚಿಸ ಲಾದುವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಅನುವಾದಿತ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಸ, ಎಂ.ಆರ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ ಮುಂತಾದ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಆದುದರಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ನವೋದಯದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಸಂಸರೇ ಮೊದಲಿಗರು.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ನವೋದಯ ಪೂರ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರು ಮಹತ್ವ ಕೊಡದಿರಲು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಊಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವೇನಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದಾಖಲೆಗಳ ಅಭಾವ; ಪುರಾಣಗಳಂತೆ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಗಳು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ದೊರೆಯದೆ ಹೋಗಿರುವ ಸಂಭವವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. 1920ರಲ್ಲಿ ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಲೇಖನವೊಂದು[1] ಸಂಸರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿರ ಬಹುದೆಂದು ರಾಜರತ್ನಂ ಊಹಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿದೆ.[2] ಸಂಸರು ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಉಲ್ಲೇಖ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಲೇಖನದಲ್ಲಿದೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಪ್ರಾಚೀನ ರಾಜಕೀಯ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೂ ಜೀವಂತ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಸಂಗತಿಯೂ ನಮ್ಮ ಜನರಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದು ಬೆಳೆಯದಿರಲು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಜನರಿಗೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದೇ ಅಪ್ರಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಜನಗಳಿಗಿದ್ದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಭಾವಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅತೀವವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆ, "ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪುರಾಣದ ನೆಲೆಗೇರಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಆಸೆ. ಕುಮಾರರಾಮನಂಥ ಐತಿಹಾಸಿಕ

ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ, ಕುಮಾರರಾಮನು ಅರ್ಜುನನಾಗಿದ್ದು ಅನಂತರ ಶಿವನ ಸಭೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗಣನಾಥನಾಗಿದ್ದವನೆಂದು ಕತೆ ಕಟ್ಟಲಾಗಿದೆ,"[3] ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳಂತೆ ನವೋದಯ ಪೂರ್ವಕಾಲದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಸಹ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹಾಪುರುಷರನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ನಾಯಕರನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೆಂದೇ ನಾವು ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇವೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕಿರುವ ಅಖಂಡವಾದ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು, ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಖಿಲ ಭಾರತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನದು. ಕನ್ನಡ ನಾಡೂ ಹಲವಾರು ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ರಾಜ್ಯಗಳಾಗಿ ಹಂಚಿಹೋಗಿತ್ತು. ಒಂದೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ವೈಭವದಿಂದ ಮೆರೆದಿರಬಹುದಾದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ನಿಷ್ಠೆ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಸಾಮಂತ ಪಾಳೆಯಗಾರರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಭಾಷಾಪ್ರೇಮ, ದೇಶಪ್ರೇಮ ಗಳಿಗಿಂತ ರಾಜನಿಷ್ಠೆಗೆ ಮಹತ್ವವಿತ್ತು. ಮುಸ್ಲಿಂ ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲರ ವಿದೇಶಿ ಆಕ್ರಮಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳೂ ನಮ್ಮ ಜನರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಮಂಕುಗೊಳಿಸಿದವು. ಹೀಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಅಖಂಡತೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದರು. ನಮ್ಮ ಜನರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿರುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ ಆಗಿದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಕೆಲಸವಾಗಬಹುದು, ಇತಿಹಾಸದ ನಿರ್ಭಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಕ್ಕೂ ಆಪ್ಯಾಯನ ಕಾರಿಯಲ್ಲ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸತ್ಯದ ಭಯಂಕರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಜಾಣ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದುಂಟು; ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನೂ ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸುವುದು ಕ್ಷೇಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಎಂದೇ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಅಸಮಧಾನವುಂಟಾಗುವಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕೆಣಕಿದ ಸಾಹಿತಿ, ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಶಿಕ್ಷೆ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದರೂ ಬರಬಹುದು. ನಾಟಕಕಾರನು ಚಿತ್ರಿಸಲೆಳಸುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿ ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನದಾದಂತೆ ಅಪಾಯದ ತೀವ್ರತೆಯೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತು ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಕೆಲವು ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ನೀತಿಪರ ಧೋರಣೆಯ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಇತಿಹಾಸವು ಸೊಗಸಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳಾದರೆ ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳೆಂದು ಸಾಮಾಜಿಕನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸವು ಒದಗಿಸುವ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಿದ್ದರೂ ಅದರ ತಿರುಳು ಸತ್ಯವಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇತಿಹಾಸದ ಪಾತ್ರ—ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರನು ಪ್ರಾಚೀನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಸಾರ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ತಪ್ಪುಗಳು ಮುಂದೆ ನಡೆಯದಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಬೇಕಾದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಬೇಕು. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕಾರ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ವಸ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯ ಆತಂಕವೊಂದನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಂಡಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯು ದೊರೆತಂತಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಕಾಲ ದೇಶ ನಿಮಿತ್ತವಾದ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗಿ ನಾಟಕದ ತಿರುಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಶಾಸನಗಳು ಮುಂತಾದ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಚರಿತ್ರೆಯು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರಕಾರನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶಗಳು ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾದ ಈ ವಿವರಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಇತಿಹಾಸಕಾರನೊಬ್ಬ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಊಹೆ ಮತ್ತು ಇಂಗಿತ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕವೇ ಮುಂತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಧಾನವೇ ಉತ್ತಮ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸವು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರೊಳಗೆ ಬಣ್ಣ-ಭಾವವನ್ನು ತುಂಬಿ ಸುಂದರ ವರ್ಣಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನಾದ ನಾಟಕಕಾರನ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಊಹೆಗಳಿಗೆ ಧಾರಾಳ ಅವಕಾಶವಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಇತಿಹಾಸ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಗ ದ್ವೇಷಗಳೂ ಇತಿಹಾಸದ ವೇಷತೊಟ್ಟು ನಾಟಕವನ್ನು ಆವರಿಸಬಹುದು. ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನ ವಿಧಾನ, ನಂಬಿಕೆ, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಇತಿಹಾಸದ ಸಂದರ್ಭವಲ್ಲಿಟ್ಟು ಶೋಧಿಸುವ

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಂತೂ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಗೌಣಸ್ಥಾನವಿದ್ದು, ಅದರ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥವನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ನಾಟಕವೊಂದರ ಆದರ್ಶ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇತಿಹಾಸದ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಯ ಬಯಸುವವರು ಮೂಲದ ಆಕರವನ್ನ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಲಿ. ನಾಟಕವು ಇತಿಹಾಸದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅದರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರದಿಂದಲೇ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದ ಉತ್ತಮ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದ ಗುರಿ.

ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ ಆಳಿದ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಕಥೆ; ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೇ ಅಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ. ಆದರೆ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಂದಿರುವ ಇತಿಹಾಸವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೂ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರಿಂದಲೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಇಲ್ಲದ ಸದ್ಗುಣಗಳನ್ನು, ಶೌರ್ಯ, ಸಾಹಸಗಳನ್ನು ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು, ಶಾಸನಕರ್ತೃಗಳು ಹೊಗಳಿ ಹಾಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಈ ಶಾಸನಗಳನ್ನು ಬರೆಸಿದವರೇ ಆಯಾ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರುಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸವಿರುವುದೂ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಮತ್ತು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ. ಈ ನಾಡಿನ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಶಾಸನಾಧಾರಗಳು ತೀರಾ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಿಗುತ್ತಿರುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನತೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಇತಿಹಾಸವಂತೂ ಇಲ್ಲವೆ ಇಲ್ಲ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಕಾಕನ ಕೋಟೆ'ಯ ವಸ್ತುವಾದ ಕಾಡು ಕುರುಬರ ಕತೆ ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದು. ಆದರೆ ಕಾಡುಕುರುಬರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದವರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿರುವ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಕಥೆ ಗೌಣವಾಗಿದ್ದು, 'ಕಾಕನ ಕೋಟೆ'ಯ ಐತಿಹ್ಯ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯೂ ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸದ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ವೀರಶೈವ ಮತದ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಲ್ಲಿವೆ. ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಿಗೆ ಮತಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಏರ್ಪಡುವ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ವಿಪ್ಲವಗಳು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗ ಬಹುದು. ಕೆಳಜಾತಿಯಿಂದ ಮತಾಂತರಗೊಂಡ ಜನ ಮೇಲುಜಾತಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಅವರ ಜೀವನ ವಿಧಾನವನ್ನೇ—ಆಹಾರ ಕ್ರಮ, ನಡೆ, ನುಡಿಗಳನ್ನು—ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಾಗ ಆಗುವ ತಳಮಳದ ನೋವಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ಮೇಲುಜಾತಿಯವರಿಗೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರಬಹುದಾದರೂ

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಾವು ಆದ್ಯತೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗುವುದು ಅಲ್ಲಿರುವ ಒಳನೋಟಕ್ಕಾಗಿ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕ ಘನತೆ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ಸಂಸರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಅವರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಸಂಸರ ದೇಶಪ್ರೇಮ, ರಾಜನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಪ್ರೇಮಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟದ್ದು ಭಾರತದ ನವೋದಯವೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ವಭಾಷಾಭಿಮಾನ ಮತ್ತು ದೇಶಪ್ರೇಮದ ಹಂಬಲ, ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿದ್ದು, ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕತೆಗಳಂತೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೇಶ–ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಉತ್ಕಟಾಭಿಮಾನ ಪ್ರಕಟವಾಗಲು ತಡವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು 1920ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಲೇಖನವನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಕಾಕತಾಳೀಯವೆಂಬಂತೆ ಹಲವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಸಂಸರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀ., ಡಿ.ವಿ.ಜಿ, ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಿರಬಹುದಾದರೂ ಗುಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಕೆಲವೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ', 'ಕಾಕನ ಕೋಟೆ', 'ತುಘಲಕ' ಮತ್ತು 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಗ್ರಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸರು ಮೈಸೂರಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ತಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಕಡೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಸರು ತುತ್ತಾದ ಮನೋವೈಚಿತ್ರ್ಯದ ಕಾರಣವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಮತ್ತಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೊ ಹದಿನೇಳು ನಾಟಕಗಳು ಕಳೆದುಹೋಗಿವೆ. ಸಂಸರೇ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವ ಪಟ್ಟಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಸುಮಾರು ಹದಿಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವನ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೊರೆತಿರುವ ಆರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು', 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ', 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ', 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ'—ಈ ನಾಲ್ಕು ರಣಧೀರನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಆತನ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳೇ ಎಂಬಂತಿವೆಯಾದರೂ ಅವುಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು

ವಿಕನಾಯಕ ಪಾತ್ರವಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದೇ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಂಸರಿಗಿದ್ದ ಉತ್ಕಟವಾದ ಭಕ್ತಿ ಅಭಿಮಾನ ಎಂತಹುದೆಂದರೆ ಅವರ ಹದಿಮೂರು ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ರಣಧೀರನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಣಧೀರನು ಗರ್ಭವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ 'ತೆರಕಣಾಂಬಿ'ಯಿಂದ ಆತನಿಗೆ ಮೂವತ್ತಮೂರು ವಯಸ್ಸಾದ ಕಾಲದ 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ'ಯವರೆಗೆ ಒಂದೇ ಕತೆಯ ಸೂತ್ರವಿದ್ದು, ರಣಧೀರನೇ ಈ ಕಥಾಸೂತ್ರದ ಕೇಂದ್ರ ಪದಕವೆನ್ನಬಹುದು. ಸಂಸರ ಪ್ರೌಢಶೈಲಿ, ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಗಾಂಭೀರ್ಯ—ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಒಟ್ಟು ಕಲ್ಪನೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೊಂದರ ವ್ಯಾಪಕತ್ವಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಈಗ ಉಳಿದಿರುವ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಈ ಭವ್ಯಕಲ್ಪನೆಯ ದರ್ಶನ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. 'ಬೆಟ್ಟದರಸು', 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ', 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ', 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ'—ನಾಲ್ಕೂ ನಾಟಕಗಳು ಮುಕ್ಕೂಟ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿವೆ. ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂರವರು ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು 'ನಾಟಕಚಕ್ರ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.[4]

ಕೇವಲ ಮೈಸೂರು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಸಂಸರ ದೇಶಪ್ರೇಮದ ಭೌಗೋಲಿಕ ಪರಿಮಿತಿ, ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರದಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಮೈಸೂರು ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಅವರ ನಿಷ್ಠೆಯೇ ಹೊರತು ಅಖಂಡ ಭಾರತಕ್ಕಲ್ಲ. ದೇಶಪ್ರೇಮಕ್ಕಿಂತ ರಾಜನಿಷ್ಠೆ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಮೌಲ್ಯ. ಸುತ್ತಣ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿಯೂ ಕೇವಲ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ಅರಸರ ಏಳು ಬೀಳುಗಳನ್ನು, ಅವರ ಸುತ್ತ ಹಬ್ಬಿದ್ದ ಒಳಸಂಚುಗಳನ್ನು ತನ್ಮಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಉಜ್ವಲ ಕೃತಿಗಳು. ಸಂಸರ ನಾಟಕೀಯ ವಿಧಾನ ಗಂಭೀರವಾದುದು. ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣಾ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ. ಮಹಾಕಾವ್ಯೋಚಿತವಾದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿಸ್ತಾರ, ಪ್ರೌಢಶೈಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೌಶಲ್ಯ, ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ಪಾತ್ರರಚನೆ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ—ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ವೀರಯುಗವೊಂದರ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಸಂಸರಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುವು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ದುಷ್ಟ—ಶಿಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಸರಳವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಚಂಡ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೇವಲ ದುಷ್ಟರಲ್ಲ. ಈ ಖಳರ ಸರಣಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ, ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿದೆ. ರಂಗನಾಥ ದೀಕ್ಷಿತ, ಬೊಮ್ಮರಸ ಪಂಡಿತ, ಸಿಂಗಾರಿ, ಚಿಲ್ಲೆ, ವಿಕ್ರಮರಾಯ, ತುಂಗರಾಯ, ಕರುವಿಯನಾ, ಶೈಂದರೈಮಲ್ಲ—ಹೀಗೆ ಇತಿಹಾಸ

ಗರ್ಭದಿಂದ ಮೀಂಟಿ ಸಂಸರಿಂದ ಸಂಸ್ಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಭೂತಕಾಲದ ಗೋರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಯವಾಗುವ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬದುಕನ್ನೊಂದು ಜೂಜಿನಂತೆ ಪಣವಿಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಗುರಿ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದವರು. ದುಷ್ಟರಾಗಿದ್ದೂ ತಮ್ಮ ಹಠಮಾರಿತನದಿಂದ, ಕುಶಾಗ್ರವಾದ ಪಂಚಿಕೆ ಕುಟಿಲತೆಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವಂತಹವರು. ಅರಮನೆಯ ರಾಜಪರಿವಾರದ ಈ ಒಳಗಣ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳು ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರವತ್ತಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಗೆ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿರುವ ಅವರ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೋರಾಡುತ್ತವೆ, ಪರಿಸರ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಮಹಾಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿ ಕೈಸೋಲುವವರೆಗೆ ಈಜುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಿಯೂ ವಿಧಿಯ ಕೈವಾಡವಿಲ್ಲ. ತಾನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಪರಿಸರವೇ ತನ್ನನ್ನು ಆಹುತಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ, ಅದರಿಂದಲೇ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರಾಗುವ ಮನುಷ್ಯರೇ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕ–ಪ್ರತಿನಾಯಕರು. ದೈವಶ್ರದ್ಧೆ, ವಿಧಿಯ ಕೈವಾಡ ಮುಂತಾದ ಅತಿಮಾನುಷ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೂ ಸಂಸರಿಗೂ ಅಜಗಜಾಂತರ. ಅವರು ಯಾವ ಮತ, ಧರ್ಮ ಅಥವಾ ದೇವರ ಸಂಕುಚಿತ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾದವರಲ್ಲ, ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರೇ ರಾಕ್ಷಸರು ಮತ್ತು ದೇವತೆಗಳೂ ಆಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪಾತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯದ ಒಂದು ತುದಿ ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವನಾದರೆ ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿ ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ. ಇಬ್ಬರೂ ಮಹಾಶೂರರು, ಸತ್ವ, ಗುಣ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಸಾಹಸಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವಂತಹವರು. ಕತ್ತಿಯ ಅಲುಗಿನ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕ್ಷಣ ಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದವರು. ಇಬ್ಬರೂ ಒಬ್ಬನೇ ತಂದೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾಯಿಯ ಮಕ್ಕಳು. ರಣಧೀರನು ಔರಸಪುತ್ರನಾದರೆ, ವಿಕ್ರಮರಾಯ ಬಂಗಾರದವಳ ಮಗ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂತರದ ಔಚಿತ್ಯವೇನೇ ಇರಲಿ, ಸಂಸರು ಇದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ವಂಶ ಪರಿಶುದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಆನುವಂಶಿಕ ಶ್ರೇಷ್ಠತ್ವದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರು. ಅವರವರ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ತರದಂತೆ ಔರಸಪುತ್ರ–ಜಾರಪುತ್ರರ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಭೇದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಸಂಸರು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ, ಪ್ರಗತಿಪರವಲ್ಲದ ಅವರ ಈ ನಿಲುವು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಉಜ್ವಲತೆಗೆ ಕುಂದು ತಂದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವನ ಸುತ್ತ ಸಂಸರು ರಚಿಸಿರುವ ಉಪಲಬ್ಧ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ, ‘ಬೆಟ್ಟದರಸು’ ಮೊದಲನೆಯದಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕಾಲ ಕೇವಲ ಕೆಲವು ದಿವಸಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ದಳವಾಯಿ ಬೆಟ್ಟದರಸುವಿನ ಆಡಳಿತದ ಕೊನೆಗಾಲವದು. ಮೈಸೂರು ಅರಸರಲ್ಲಿ ಹತ್ತನೆಯವನಾದ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯನ

(1617-37) ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಮೊದಲ ಮೂರೂವರೆ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅವನಿಗೆ ದಳವಾಯಿಯಾಗಿದ್ದವನು ಬೆಟ್ಟದರಸು.

'ಬೆಟ್ಟದರಸು' ನಾಟಕದ ಹೆಸರಿನಂತೆ ಆತನು ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬೆಟ್ಟದರಸುವಿನ ಪತನದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಆತನ ದಳವಾಯಿತನದ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಿದ ಕೆಲವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ—ಎಂಬುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ನಾಟಕದ ಗುರಿ ಕೇವಲ ಬೆಟ್ಟದರಸುವಿನ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲ. ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿರುವಂತೆ ಈ ನಾಟಕವು ರಣಧೀರನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ 'ನಾಟಕ ಚಕ್ರ'ದ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಹದಿವಯಸ್ಸಿನ ರಣಧೀರನ ಪಾತ್ರಪರಿಚಯ ಅದರ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ರಣಧೀರನಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾದ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾಗಿ ಮುಂದೆ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಬರುವ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಪಾತ್ರ ವಿಕಸನವು ಈ ನಾಟಕದ ಮತ್ತೊಂದು ಗುರಿ. ಇದರೊಡನೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯವಾಳುತ್ತಿದ್ದ ಚಾಮರಾಜನ ಶೃಂಗಾರಮಯ ಜೀವನವನ್ನೂ, ಅವನ ವಿಲಾಸಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ದುರುಪಯೋಗಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟು ಪ್ರಬಲರಾಗಿದ್ದ ಹಳೆಯ ಪೈಕದವರ ಧೂರ್ತ ಗುಣಗಳನ್ನೂ, ಬೆಟ್ಟದರಸುವಿನ ಅಸಹಾಯಕ ಸಜ್ಜನಿಕೆಯನ್ನೂ ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತದೆ, ಇಲ್ಲಿನ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆ. ಹೀಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದ್ದು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರ—ಕಥಾನಕ—ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗದೆ ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮುಂದಿನ ನಾಟಕವಾದ 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಏಕಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪಾತ್ರರಚನೆಯ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟೂ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರವೇಶವೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಘಟಕದಂತಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದುಗೂಡಿಸಬಲ್ಲ ಸಮರ್ಥ ವಸ್ತುರಚನೆಯಿಲ್ಲ.

'ಬೆಟ್ಟದರಸು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ವಿಲಾಸಮಯ ಜೀವನದ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯನ ದುರ್ಬಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ರಂಗನಾಥ ದೀಕ್ಷಿತ ಮತ್ತು ಬೊಮ್ಮರಸ ಪಂಡಿತರು ಸಿಂಗಾರಮ್ಮ ಮತ್ತು ಚೆಲ್ಲಮ್ಮರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಸುಂದರಿಯರ ಒಂದು ತಂಡವನ್ನೇ ನೇಮಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ರಾಜನು ನಿರಂತರವೂ ಮತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಔಷಧಿಗಳನ್ನೂ, ಮದ್ಯಪಾನವನ್ನೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷವೃತ್ತದಿಂದ ಅವನನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಹೊರಟ ದಳವಾಯಿ ಬೆಟ್ಟದರಸು, ಹಳೆಯ ಪೈಕದ ನಾಯಕರಾದ ರಂಗನಾಥ ದೀಕ್ಷಿತ ಮುಂತಾದವರ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಬೆಟ್ಟದರಸ—ಹಳೆಯ ಪೈಕದವರ ಘರ್ಷಣೆಗಿಂತ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಕುತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾರಸ್ಥಾನಗಳ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೇ ಸಂಸರಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ದೊರೆತಿದೆ. ಅರಮನೆಯ

ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಶಿಥಿಲವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿರುವ ಭೋಗವಿಲಾಸ ಮತ್ತು ಅನಾಯಕತ್ವವನ್ನು ತೆರಕಣಾಂಬಿಯಿಂದ ಬಂದ ವಿಕ್ರಮರಾಯನು ಗುರುತಿಸಲು ತಡವಾಗಲಿಲ್ಲ. ರಣಧೀರ ಮತ್ತು ವಿಕ್ರಮರಾಯರಿಬ್ಬರೂ ತೆರಕಣಾಂಬಿಯಿಂದ ಜೊತೆಗೂಡಿಯೇ ಬಂದವರು. ಇಬ್ಬರೂ ಅರಮನೆಯ ದುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ಪರಿ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ವಿಕ್ರಮರಾಯನು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ದುರುಪಯೋಗ ವನ್ನು ಹೊಂದಲು ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತನಾದರೆ, ರಣಧೀರನು ಖಿನ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಯುವರಾಜ ನನ್ನಾದರೂ ಯೋಗ್ಯ ಅರಸನಾಗಲು ತಕ್ಕಂತೆ ತರಬೇತಿಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿ, ಅವನನ್ನು ತನ್ನ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಬೆಟ್ಟದರಸು, ವಿಕ್ರಮರಾಯ, ರಣಧೀರ—ಮೂವರೂ ಬೆಟ್ಟದ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯನ ಮಕ್ಕಳಾಗಿದ್ದು, ಮೂರು ಭಿನ್ನ ಪ್ರತಿಗಳಂತಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸರು ಬಂಗಾರದವಳ ಮಗನಾದ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ದುಷ್ಟತನವನ್ನು, ಖಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ಮಹಾರಾಜನಾದ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯನ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಜ್ಯಸೂತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹಳೆಯ ಪೈಕದವರಿಗೆ ಮತ್ತು ದಳವಾಯಿ ಬೆಟ್ಟದರಸುವಿಗೆ ವಹಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಸದಾ ಮದಿರಾ–ಸ್ತ್ರೀಲೋಲನಾಗಿದ್ದ ಈ ನಾಮಮಾತ್ರ ರಾಜನನ್ನು ಅನುಕಂಪೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಂಸರ ರಾಜಭಕ್ತಿ ಅಸದೃಶ ವಾದುದು. ಮಹಿಶೂರ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನೇರಲು ತಕ್ಕ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಸರು ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೂ ಬಾಲಕನಾಗಿದ್ದ ಯುವರಾಜ ರಾಜ ಒಡೆಯ ಒಂದು ದಿನ ಎಲ್ಲರ ಕಣ್ಣು ತಪ್ಪಿಸಿ ರತ್ನಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಹತ್ತಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು, ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ರೊಚ್ಚಿನಿಂದ ಬಳಲುವುದು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ, ನಾಟ್ಯರಮ್ಯವಾಗಿದೆ. ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯ, ರಾಜ ಒಡೆಯರಿಬ್ಬರ ಪಾತ್ರಗಳೂ ರಣಧೀರನಿಗೆ ವಿದೃಶ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿವೆ. ರಣಧೀರನ ರಾಜತೇಜಸ್ಸು, ಉದಾತ್ತ ಗುಣ, ಶೌರ್ಯ, ಸಾಹಸಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯೇ ಬಂತೆ ಚಾಮರಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜ ಒಡೆಯರ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಿರುವಂತಿದೆ. ರಣಧೀರನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರಾಗಿದ್ದ ಇವರಿಬ್ಬರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಾಹಿತಿಯೂ ಸಂಸರ ಹೋಲಿಕೆಗೆ ಸುಸಂಗತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಕಳೆ ಬಂದಿದೆ.

ಬೆಟ್ಟದರಸುವಿನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಸಂಸರು ಗೌಣವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ದುರಂತ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ಪೈಕದವರ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಮಹಾರಾಜನನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೆ ಬೆಟ್ಟದರಸು, ತನ್ನ ಮಗನ ಅಚಾತುರ್ಯದ ಮಾತಿನಿಂದ ಪತನಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಹಾರಾಜನ ದೌರ್ಬಲ್ಯ, ಹಳೆಪೈಕದವರ

ದುಷ್ಟತನದಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ಚಿಕ್ಕಜಾಮಪ್ಪ ದೊರೆಗೆ ಸಾವನ್ನು ಬಯಸಿದನೆಂಬ ಸುದ್ದಿ ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಅಂತಃಪುರದವರಿಗೆ, ಪಾಳೆಯ ಪೈಕದವರಿಗೆ, ಕೊನೆಗೆ ರಾಜನಿಗೂ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದೇ ಆಧಾರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬೆಟ್ಟದರಸುವನ್ನು ಮತ್ತು ಆತನ ತಮ್ಮಂದಿರನ್ನು, ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಶೂಲಕ್ಕೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದಿಗ್ಧ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವಿಕ್ರಮರಾಯನು ಬೆಟ್ಟದರಸುವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ ತಾನು ಪ್ರಬಲನಾದುದನ್ನು, ಪಾಳೆಯ ಪೈಕದವರು ಮತ್ತು ಬನ್ನೂರು ಲಿಂಗಣ್ಣನನ್ನು ಪಳಗಿಸಿದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಂಸರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಾಂಶವನ್ನೂ ಬೆಟ್ಟದರಸುವಿನ ದುರಂತ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರನ ಅನುಕಂಪೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಪಾತ್ರನಾಗದೆ ಶಿಕ್ಷೆಗೊಳಗಾಗುವ ಮುಗ್ಧನಾದ ಬೆಟ್ಟದರಸುವಿನ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ 'ಕಾವ್ಯ ನ್ಯಾಯ'ಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಲ್ಲ ವೆನ್ನಬಹುದು.

ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇತಿಹಾಸವು ಗಂಡಸರಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದದ್ದು. ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಇತಿಹಾಸವೇ ಇತಿಹಾಸವೆಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳು ಪುರುಷಪ್ರಧಾನ ವಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆಯಾದರೂ, ಈ ಪುರುಷರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮಾಡುವ ಕೈವಾಡಗಳು, ನಡೆಸುವ ಒಳಸಂಚುಗಳು ಅಪ್ರತಿಮವಾಗಿವೆ. ಪುರುಷಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಕುಶಾಗ್ರಮತಿಯಾಗಿದ್ದು ಸದಾ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗಂಡಿನ ಮನಸ್ಸಿನ ಚಾಂಚಲ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತನ್ನ ದೇಹ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪಣವಾಗಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಬೆಟ್ಟದರಸು'ವಿನ ಸಿಂಗಾರಿ, ಚೆಲ್ಲಮ್ಮ, 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ'ಯ ದೊಡ್ಡಮ್ಮನಂತಹವರು ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ವೇಶ್ಯೆಯರಾದರೂ ಅವರ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ಚಾಣಾಕ್ಷತೆಗಳು ಅವರ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸರಿಸಮಾನವಾಗಿವೆ. 'ಬೆಟ್ಟದರಸು' ನಾಟಕದ ತಿಮ್ಮಾಜಮ್ಮಣ್ಣಿ, 'ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ'ದ ಅಂಬಿಕೆ, 'ಬಿರುದೆಂತೆಂಬರ ಗಂಡ'ದ ಮಾದೇವಮ್ಮಣ್ಣಿ—ಇವರೆಲ್ಲಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ರಾಜವರ್ಗದ ರಾಣಿಯರಾಗಿದ್ದು ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾದರಿಯಿದೆ. ಆದರ್ಶ ಮಾತೆಯಾಗಿ ತಿಮ್ಮಾಜಮ್ಮಣ್ಣಿ, ಹೆಮ್ಮೆಯ ಮಡದಿಯಾಗಿ ಮಾದೇವಮ್ಮಣ್ಣಿ, ಮುಗ್ಧ ಪ್ರಣಯಿನಿಯಾಗಿ ಅಂಬಿಕೆಯರು ಸಂಸರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಬೆಳಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಸರು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತೋರಿಸುವ ಉದಾರತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿಂಗಾರಿ, ಚೆಲ್ಲಮ್ಮ, ದೊಡ್ಡಮ್ಮನಂತಹವರ ಅಪ್ರತಿಮ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು, ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರನ್ನು ಮೋಹಪರವಶಗೊಳಿಸುವ ಸ್ಮರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಬಣ್ಣಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಅವರ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಅನುಕಂಪೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗುವಂತೆ ತೆರೆದು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಖಾಸಗಿ ಜೀವನವನ್ನಾಗಲಿ ಅಂತರಂಗದ ಒಳತೋಟಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಸಂಸರಿಗೆ

ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಿಮ್ಮಾಜಮ್ಮಣ್ಣಿ, ಮಾದೇವಮ್ಮಣ್ಣಿ, ಅಂಬಿಕೆಯರ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗವು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ರೂಪ-ಗಾಂಭೀರ್ಯ-ಸದ್ಗುಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸು ತ್ತಾರೆ. ಅವರ ದುರಂತ ಓದುಗರ ಅನುಕಂಪೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸರು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರರಾದುದರಿಂದ ಆಯಾ ಕಾಲ, ದೇಶ, ಸಮಾಜಗಳ ರೂಢಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಅಂತಹವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯ ಅಸದೃಶವಾದುದು. ರಾಜಪರಿವಾರದ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು—ರಾಜ, ರಾಣಿ, ದಳವಾಯಿ, ದೀಕ್ಷಿತ, ಜೋಯಿಸ, ನಿಯೋಗಿ, ವೈದ್ಯ, ವೇಶ್ಯೆಯರು, ಕಾವಲಿನವರು, ಸೈನಿಕರು—ಅಲ್ಲಿ ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆ—ಪ್ರಜಾಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ರಾಜಪರಿವಾರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯುವುದು ಹಳ್ಳಿಯ ಗೌಡ-ಸೇನ ಬೋವಯರುಗಳಿಗೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆ, 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದಲ್ಲಿ ದಳವಾಯಿಯ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆಯೆದ್ದ ಪ್ರಜೆಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಒಮ್ಮೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಜೆಗಳ ವಿಚಾರ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ಬೆಟ್ಟದರಸು', 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ', 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'—ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಣಧೀರನ ಅಭ್ಯುದಯವನ್ನು ಸಂಸರು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮುಕ್ಕೂಟ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಸರ ಪ್ರಕಾರ ರಣಧೀರನೇ ನಾಯಕನೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ಬೆಟ್ಟದರಸು' ಮತ್ತು 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದಲ್ಲಿ ವಿಕ್ರಮರಾಯನೇ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾ ಶಕ್ತಿಗೆ ಆಧಾರ ಸ್ವರೂಪನಾಗಿದ್ದಾನೆ. 'ಬೆಟ್ಟದರಸು'ವಿನಲ್ಲಿ ಆತನು ಅರಮನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ಛಿದ್ರಗಳನ್ನು, ದುರ್ಬಲ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು, ತನ್ನ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಬಲನಾದರೆ, 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಯ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ ತಾನೇ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ದಳವಾಯಿ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ-ದರ್ಪ, ಅಹಂಕಾರ, ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಣವೇ ಈ ನಾಟಕದ ಜೀವಂತಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶ. "ಎದ್ದವರು ಯಾರು, ಬಿದ್ದವರು ಯಾರು ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಯಕ ಪ್ರತಿನಾಯಕರನ್ನು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೇರೆಗೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜನು ನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ, ವಿಕ್ರಮ ನಾಯಕನು ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ".[5] ಆದರೆ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವೇ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕವಾಗಿ 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಚನಾ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು

ದಟ್ಟಗೊಳಿಸಿದ್ದರೆ ಅದೊಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಸರ ವಿಕ್ರಮರಾಯ ನೊಬ್ಬ ನಿರಂಕುಶಾಧಿಕಾರಿ, ರಾಜನನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ. ದುಷ್ಟನ ಪತನ ದುರಂತವಾಗುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ವಿಕ್ರಮರಾಯ ದುರಂತ ನಾಯಕನಲ್ಲ, 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ' ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೂ ಅವನ ದರ್ಪಿಷ್ಠ ನಡವಳಿಕೆ, ಅಹಂಕಾರ ತುಂಬಿದ ತೇಜಸ್ಸು, ಯಾವ ರಾಜನಿಗೂ ಕಡಿಮೆಯದಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯವೇ ಆತನ ಈ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿರುವ 'ರಾಜ ಒಡೆಯ—ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ರ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಪ್ರಖರತೆ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ; ಅವನ ಮುಂದೆ ಹುಸಿರಾಜತೇಜಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ರಾಜ ಒಡೆಯ, ಪೊಳ್ಳಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಉತ್ತಮಿಕೆಯನ್ನು ವಂದಿ ಮಾಗಧರ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿಸಿಕೊಂಡು ತೋರ್ಪಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅವನ ಸ್ಥಿತಿ ಶೋಚನೀಯವಾಗಿದೆ.

ವಿಕ್ರಮರಾಯನಂತಹ ನಿರಂಕುಶಾಧಿಕಾರಿಗಳು ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣ, ಅವರ ಸುತ್ತಣ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಮಾಜದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಸರು 'ಬೆಟ್ಟದರಸು'ವಿನಲ್ಲಿ ಮನಗಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜ ಮತ್ತು ಆತನ ಸುತ್ತಣವರೆಲ್ಲ, ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ವಿಷಯಾಸಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗೇಳುತ್ತಿರುವಾಗ, ಅಧಿಕಾರವೊಂದನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಗೌಣವಾಗಿಸಿ ಹೋರಾಡುವ ವಿಕ್ರಮರಾಯನಂತಹವರು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಬಲರಾಗುತ್ತಾರೆ. ವಿಕ್ರಮರಾಯನು, ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ಪಾಳೆಯಗಾರರನ್ನು ಹದ್ದುಬಸ್ತಿನಲ್ಲಿಡಲು ಅವರನ್ನು ಬೆದರಿಸಿ, ಹಿಂಸಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಆತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಶೋಷಕ ನಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗೆ ಆತನು ಎಷ್ಟು ಬದ್ಧನಾಗಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಸರೇ 'ವಿಜಯನಾರಸಿಂಹ'ದ ಮನ್ನಮರಾಜನ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವತಃ ರಣಧೀರನೂ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಸಾವು 'ವೀರ ಮರಣ'ವಲ್ಲವೆಂದು ವಿಷಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿರುವಾಗ, ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾನವೀಯಗೊಳಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲೇ ಇತ್ತೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ಸಂಸರೂ ರಣಧೀರನಿಂದ 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದಲ್ಲಿ, ಮನ್ನಮರಾಜಗೌಡನಿಂದ 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'ದಲ್ಲಿ, ಹೇಳಿಸಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಆತನ ಉದಾತ್ತ ಗುಣವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಆದರೂ ಅವನನ್ನು ದುರಂತ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರಲು ಕಾರಣ, ರಣಧೀರನ ಪಾತ್ರದ ಉಜ್ವಲತೆಗೆ ಭಂಗಬಂದೀತೆಂಬುದಿರ ಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯೂ ಇಂತಹ ರಾಜದ್ರೋಹಿಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ದುರ್ಬಲನಾದ ವಿಷಯಲೋಲುಪನಾದ ರಾಜನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಕ್ರಮರಾಯ ಮಹಾಖೂಳನಾಗುವುದೂ, ಬೆಟ್ಟದರಸುವಿನಂತಹ ಸಜ್ಜನನನ್ನು

ತಕ್ಕ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದೆ ಕೂಲಿಕ್ಕೇರಿಸಿದ ಮಹಾರಾಜನು ದೈವಾಂಶ ಸಂಭೂತನಾಗುವುದು, ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಧೋರಣೆ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ರಾಜನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನೆಷ್ಟೇ ಕೆಟ್ಟವನೂ, ಅನೀತಿವಂತನೂ, ಹೇಡಿಯೂ ಆಗಿರಲಿ, ಅವನ ಪತನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡನ್ನು ಸಡಿಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಸಡಿಲಗೊಂಡರೆ, ಅದರ ಅಪಾಯಗಳು ಹಲವು ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವರ್ಗದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗೆ ಮೊದಲು ಧಕ್ಕೆಯೊದಗುತ್ತದೆ; ಸಮಾಜ ವಿರೋಧಿ ಶಕ್ತಿಗಳು ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ದುರುಪಯೋಗಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು; ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯೂ ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿದಂತಾಗಿ ನೆಲೆಕಾಣದಂತಾಗಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ರಾಜನನ್ನು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆ ಗೌರವಿಸಿದೆ, ದೇವಾಂಶ ಸಂಭೂತನೆಂದು ಭಾವಿಸಿದೆ. ರಾಜನನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವವನು ಎಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥನಿರಲಿ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಿರಲಿ ಅವನನ್ನು ಸಂದೇಹಿಸುವ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಂಸರು ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ರಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ತರಲು ಹವಣಿಸುವವರೆಲ್ಲ ಸಂಸರಿಗೆ ದುಷ್ಟರೂ ಸಮಾಜ ಘಾತುಕರೂ ಆಗಿ ಕಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕವಾಗಿ 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ' ಸಂಸರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆಡೆಯಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರರ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಶಕ್ತಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದೆ. ಹನ್ನೆರಡು ಪ್ರವೇಶಗಳ ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರವೇಶವೂ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾಗತಿಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯೆಡೆಗೆ ತಪ್ಪದೆ ಸಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಗಾಢವಾದ ವಸ್ತುರಚನೆ ಅವರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಪತನ, ರಣಧೀರನ ಉದಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಮೊದಲ ಎಂಟು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಪಕ್ಷಗಳ ಉಪನಾಯಕರು ತಮ್ಮ ನಾಯಕರ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಸಂಚು ಹೋರಾಟಗಳ ರಾಜಕೀಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಬಹುಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿ ಘಟನಾ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಿರೀಶನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಜ್ಜಾಗುವ ಮೈಸೂರಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ದಂಗೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ರಣಧೀರನಿಗೆ ಜನಪ್ರಿಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಹವಣಿಕೆಯೇ ಆಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿ ಸಂಸರ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಚತುರತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್'ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಇಲ್ಲಿ ನಿರೀಶನ ಭಾಷಣ ಕೌಶಲವು ನಾಟಕದ ಆಂತರಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿಯೇ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಚಿನ್ನ, ರಂಗರು ವಿಕ್ರಮರಾಯರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಾಟಕದ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಘಟಿಸುವ ಈ ಕಗ್ಗೊಲೆಯಲ್ಲಿ, ಮಾತಿಗಿಂತ

ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ, ಮಹತ್ವ ದೊರೆತಿದೆ. ಈ ಕೊಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಲ್ಕ್ಸ್‌ನ ವರದಿಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಸಂಸರು ನಾಟಕೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವಿಕ್ರಮರಾಯ, ರಣಧೀರನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಒದುಗರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಪಾತ್ರ ನಿರೀಶನದು. ಈ ಪಾತ್ರ ರಣಧೀರನಿಗೆ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾದ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಪತನಕ್ಕೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುವವನು ನಿರೀಶ. ರಣಧೀರನ ಒಡನಾಡಿಗಳ 'ವಿಶೇಷ ಗುಪ್ತದಳ'ವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ರಾಜನ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕಾಗಿ ಏಕಾಗ್ರಚಿತ್ತನಾಗಿ ದುಡಿಯುವ ಈತನ ಖಾಸಗಿ ವಿವರಗಳೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ರಹಸ್ಯಮಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ನಿರೀಶನ ಸುತ್ತ ಉಂಟಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ರಮ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ವಿಜಯನಾರಸಿಂಹ'ದಲ್ಲಿ ಈ ನಗದ ನಿರೀಶನ ಖಾಸಗಿ ಜೀವನದ ದುರಂತಮಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುವ ಸಂಸರು, ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನೊಬ್ಬ ರಹಸ್ಯಮಯ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ನಾಯಕನೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ರಣಧೀರನ ಪಾತ್ರ ಸ್ಫುಟವಾಗಲು ಸಂಸರು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಭಿತ್ತಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದುದು; ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಗುರಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವಂತಹುದು. ತಮ್ಮ ಹದಿಮೂರು ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರದ ಘನತೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಭವ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಿಸುವ ಆದರ್ಶ ಸಂಸರದು. ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಉಪಲಬ್ಧ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಬೆಟ್ಟದರಸು', 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ', 'ವಿಜಯನಾರಸಿಂಹ', 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ'ಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

'ಬೆಟ್ಟದರಸು'ವಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಹದಿಹರೆಯದ ರಣಧೀರನನ್ನು. ಚಿಕ್ಕವನಾದರೂ ಅವನ ತೇಜಸ್ಸು, ಹಿರಿಯರಲ್ಲಿ ವಿನಯ, ಮೈಸೂರು ರಾಜ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅದಮ್ಯ ಗೌರವ, ಅಭಿಮಾನ, ಸಂಯಮಪೂರ್ಣವಾದ ನಡೆ ನುಡಿ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ರಾಜಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸರು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದಲ್ಲಿ ರಣಧೀರನ ಪರಿಚಯವಾಗುವ ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದು, ಭವಿಷ್ಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಧ್ವನಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. "ಇಲ್ಲಿಯ ರಣಧೀರನನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ಕಾಣುವುದು ಗರುಡಿಯಲ್ಲಿ, ಮಲ್ಲಕಳದಲ್ಲಿ ಸಾಧನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾದ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಕಳೆಯೇರಿಸಲು ಉಚಿತವಾದ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ, ಅನುಕೂಲವಾದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ".[7] ವಿಕ್ರಮರಾಯನೊಡನೆ ರಣಧೀರನ ಹೋರಾಟವೇನಿದ್ದರೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಹೋರಾಟದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸೂತ್ರಧಾರಿ ಅವನ ಗೆಳೆಯನಾದ ನಿರೀಶ; ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಕೊಲೆಗೆ ಕಾರಣರಾದವರು ಚೆನ್ನ, ರಂಗ ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾವಲುಗಾರರು. ಹೀಗೆ 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದಲ್ಲಿ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಪತನಕ್ಕೆ ರಣಧೀರನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಾರಣನಾಗದೆ, ಸ್ಫೂರ್ತಿಕಾರಣನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಆತನ ಸಾಹಸ ಶೌರ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಘಟನೆಗಳ ಸಹಿತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು, 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ' ಮತ್ತು 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ'ಯೆಂಬ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ. 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದ ರಣಧೀರನು ಅಭಿಮಾನಿಗಳ, ಸಂಗಡಿಗರ, ಸ್ನೇಹದ ವಜ್ರಕೋಟೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಸುತ್ತ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ, ಅದೃಷ್ಟಶಾಲಿಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಜನ ಆದರ್ಶ ಗುಣಗಳಾದ ಪ್ರಜಾವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಸಂಯಮ ಪೂರ್ಣವಾದ ನಡೆನುಡಿ ಮತ್ತು ಉದಾತ್ತ ಚಾರಿತ್ರ್ಯಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತಿದೆ ಆತನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ. 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದ ರಣಧೀರನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪರಿಸರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಮೂಲಕ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ರಣಧೀರನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪರಿಚಯಕ್ಕಿಂತ, ಅವನನ್ನು ಕುರಿತು ನಿರೀಶ ಮುಂತಾದ ಸಂಗಡಿಗರು, ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರಜೆಗಳು, ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು, ತೋರಿಸುವ ಉತ್ಸಾಹ, ಈ ಪಾತ್ರದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ' ಮತ್ತು 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ'ಯ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿ, ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ರಣಧೀರನೇ ಆಗಿದ್ದು, ನಾಟಕದ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಕೇಂದ್ರಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಪುರಾಣ ಪುರುಷನಂತೆ ತನ್ನ ಸುತ್ತ ಪ್ರಜೆಗಳು ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ಹೆಣೆದಿದ್ದ ದಂತಕತೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರನಾಗಿದ್ದ ರಣಧೀರನು ಕಾರ್ಯರೂಪಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಶೌರ್ಯ, ಸಾಹಸ, ಉದಾತ್ತ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೆರೆಯುವುದು 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'ದಲ್ಲಿ. ಈ ಶೌರ್ಯ, ಸಾಹಸಗಳ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವಾಗಿ ಆತನ ಪ್ರಣಯ ಸಾಹಸವೂ ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡಿರುವುದು 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ. ಸಂಸರ ಈ ವರ್ಣಮಯ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯು ಕೇವಲ ಸ್ವಕಪೋಲ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿರದೆ, ಆಕರವನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆಯಾದರೂ, ಅಲ್ಲಿನ ರೇಖಾಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ತುಂಬಿ ಜೀವ ಕೊಟ್ಟ ಕೈವಾಡ ನಾಟಕಕಾರರದು. ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಮರಣದ ನಂತರ ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜನು ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದು ರಾಜ್ಯದ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಬಂದ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ, ವಿರೋಧಿಗಳನ್ನು ಸದೆಬಡಿದು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸಿದ ಕತೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ವಿಜಯನಾರಸಿಂಹವೆಂಬುದು ರಣಧೀರನ ಕತ್ತಿ. ಆತನ ಕುಲದೈವದಿಂದ ದತ್ತವಾದ ವಿಶೇಷ ಆಯುಧವೆಂಬ ಐತಿಹ್ಯದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕೀಯ ರಮ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಶೇಷ ಆಯುಧದ ನೆರವಿನಿಂದಲೇ ತಿರುಚನಾಪಳ್ಳಿಯ ಅರಸನ ಕಡೆಯ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಶೂರ ಪಂತಕರನ್ನು ರಣಧೀರನು ಕೊಂದನೆಂಬ ಐತಿಹ್ಯವನ್ನು ಸಂಸರು ಅತಿ ವಿಸ್ತರಿಸದೆ ಮನುಷ್ಯ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಕಗೊಳಿಸಿರುವುದು ಅತಿಮಾನುಷ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ನಿಲುವಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿದೆ.

'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'ದ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿ ರಣಧೀರನಾದರೂ ಮೊದಲ ಏಳು

ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆತನ ಸುಳಿವಿಲ್ಲ, ರಣಧೀರನ ಹೊಸ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಅಸಮಾಧಾನಗೊಂಡ ಗೌಡರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂಬಂತಿದ್ದ ಮನ್ನಮರಾಜಗೌಡ, ತಿರುಚನಾ ಪಳ್ಳಿಯ ಅರಸನ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಕರುವಿಯನ್ ಮತ್ತು ಆತನ ಇಪ್ಪತ್ತು ಚೆಟ್ಟಿಗಳು, ಚಂದ್ರಗಿರಿಯ ಜೀವಣ್ಣ ಪಂತ, ವಿಜಾಪುರದ ಹಮೀದ್ ಖಾನ್, ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಅನುಯಾಯಿಗಳಾದ ತುಂಗರಾಜ, ಅಳಗರಾಜ—ಇವರೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಂಡು, ಬಳಿಕ ಒಗ್ಗೂಡಿ ರಣಧೀರನ ವಿರುದ್ಧ ಕಾರ್ಯತತ್ಪರರಾಗುವ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆ ಮೊದಲ ಏಳು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಐದು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಠೀರವನ ಮಹಿಮೆಯ ಕಥನ ಐತಿಹ್ಯ ಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಅಗಾಧ ನಿಕ್ಷೇಪದ ಸುಳಿವು ರಣಧೀರನಿಗೆ ದೊರೆತದ್ದು, ತೋಳ್ಬಲ ಸಾಹಸದಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಕಂಠೀರವ ವರಹಗಳನ್ನು ಟಂಕಿಸಿ ಚಲಾವಣೆಗೆ ತಂದಿದ್ದು ಮುಂತಾದ ರಣಧೀರನ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಘಟನಾ ಬದ್ಧವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಐದು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಣಧೀರನ ವಿರೋಧಿಗಳ ಕಾರ್ಯರಂಗವೂ ಆತನ ಸಂಗಡಿಗರ ಪ್ರತಿತಂತ್ರವೂ ಸಮ ಸಮವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ರಣಧೀರನಿಗೆ ಆತನ ವಿರೋಧಿಗಳೊಡನೆ ನೇರ ಘರ್ಷಣೆ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ರಹಸ್ಯ ವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದ ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'ದ ನೆರವಿನಿಂದ ರಣಧೀರನು ಸಂಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಣಧೀರನ ಶಯ್ಯಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಈ ಕಾಳಗ, ಆತನ ಏಕಾಂಗ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಸ್ಮಾರಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾಗತಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಇಪ್ಪತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಸ್ತು ರಚನೆಯಿದ್ದೂ 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'ದ ವಿನ್ಯಾಸ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿದೆ. ಸಮರ್ಥವಾದ ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ನಾಟಕದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮನ್ನಮರಾಜಗೌಡ ಮತ್ತು ನಿರೀಶರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ಉತ್ಕಟತೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿವೆ. ಇವೆರಡೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳಾಗಲು ಸಾಧ್ಯತೆಯುಳ್ಳ ಉಜ್ವಲವಾದ ದುರಂತ ಪ್ರಕರಣಗಳು. ವಿರೋಧಿ ಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಿರ್ಮೂಲಗೊಳಿಸಿದ ರಣಧೀರನು ನಿರೀಶನಂತಹ ಗೆಳೆಯನನ್ನು ಆದರ ಸಲುವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮನ್ನಮರಾಜಗೌಡನ ಆದರ, ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿಯೂ, ಅವನನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'ವು ಸುಖಾಂತವಾಗಿದೆಯಾದರೂ, ಆಳದಲ್ಲಿ ದುರಂತದ ನೋವನ್ನು ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ರಣಧೀರನ ಗೆಲುವಿನ ಮೂಲಕ ಆತನು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಲಾಭ ಮತ್ತು ಖಾಸಗಿಯಾಗಿ ನಿರೀಶ— ಮನ್ನಮರಾಜ ಗೌಡರ ಸಾವು ಮತ್ತು ಬಸವಮಲ್ಲನ ವಿಶ್ವಾಸದ್ರೋಹದಿಂದ ಆತನಿಗಾದ ನಷ್ಟ ಸಮ

ಸಮವಾಗಿದ್ದು, ನೀರವ ಮೌನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಣಧೀರನ ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'ದಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸಂಸರ ಯಾವ ನಾಟಕವೂ ರಚಿಸಿ ತೋರಿಸಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿ ಉಳಿದಿದ್ದ ರಾಜದ್ರೋಹಿಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿಧಿಸುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಸವಮಲ್ಲನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಿ ಬಿಡುವ ರಣಧೀರನು ತನ್ನ ಚಿಕ್ಕಂದಿನ ಗರುಡಿಯ ನೆನಪನ್ನು ಅವನಿಗೆ ರಕ್ಷೆಯಾಗಿಡುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಿರೀಶ, ಸಕ್ಕ, ಬಸವಮಲ್ಲ, ಮನ್ನಮರಾಜಗೌಡ—ಇವರೆಲ್ಲರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ರಣಧೀರನ ನಡವಳಿಕೆ 'ಪ್ರಭು–ಸೇವಕ' ಸಂಬಂಧವನ್ನು ದಾಟಿದ ಮಾನವೀಯ ಮಾದರಿಯದು. ರಣಧೀರನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಈ ಅಂಶವನ್ನೇ 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವಿರೋಧಿಗಳನ್ನು ತೋಳ್ಬಲದಿಂದ ವಶಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ವಿಶ್ವಾಸ ಪ್ರೇಮದಿಂದಲೂ ಆಕರ್ಷಿಸಬಲ್ಲ ರಣಧೀರನ ಉದಾತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಿದ್ಯಾನಗರಿಯ ಶ್ರೀರಂಗರಾಯನು ಮೈಸೂರಿನ ಅಧಿರಾಜನೆಂದು ದಾಖಲೆಗಳು ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ತಾನು ಬದ್ಧನೆನ್ನುವ ರಣಧೀರನು ಹಳೆಯ ಪೈಕದವರ ಅಡ್ಡಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ತಾನೆ ಸ್ವತಃ ಪ್ರಾಚೀನ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಣಧೀರನ ಕೊಲೆಗಾಗಿ ಕರುವಿಯನ್ ನೇಮಿಸಿದ್ದ ತೊಟ್ಟಿಲಯ್ಯನೇ ಆತನ ವೀರಗುಣಕ್ಕೆ ಮಾರು ಹೋಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಕಲ್ಪನೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ ; ತೊಟ್ಟಿಲಯ್ಯನನ್ನೇ ಮುಂದೆ ತನ್ನ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಗರಕ್ಷಕನನ್ನಾಗಿ ರಣಧೀರನು ನೇಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಣಧೀರನನ್ನು ಮೋಸದ ಪ್ರಣಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿ, ಕೊಲ್ಲ ಬಯಸಿದ ಕರುವಿಯನ್ ಯತ್ನವೂ ವಿಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನೇಮಿಸಿದ್ದ ದೊಡ್ಡಮ್ಮನೆಂಬ ವೇಶ್ಯೆ ರಣಧೀರನಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿ ಅನುರಕ್ತಳಾಗುವುದರಿಂದ ನಂಜರಾಜಯ್ಯ ಮತ್ತು ಹಳೆಯ ಪೈಕದವರೂ ತಮ್ಮ ಒಳಸಂಚಿಗೆ ತಾವೆ ಬಲಿಯಾಗುವಂತಹ ಪ್ರತಿತಂತ್ರಗಳು ರಣಧೀರನಿಂದ ಎಸೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಸಾಹಸಕ್ಕಿಂತ ಬುದ್ಧಿಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ರಣಧೀರನ ಕಲ್ಪನೆ ಈ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಮಾರುವೇಷವನ್ನೂ ಹಾಕಲಾಗಿದೆ. ಮೊನೆಗಾರನೆಂಬ ಮಾರುವೇಷದ ರಣಧೀರನಿಗೂ ಕರುವಿಯನ್‌ಗೂ ದೊಡ್ಡಮ್ಮನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಮುಖಾಮುಖಿ, ಸಂಸರ ಅದ್ಭುತ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಶಕ್ತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡಮ್ಮನು ಕರುವಿಯನ್ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆದರಿ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಕೂಗಿಕೊಂಡಾಗ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ಮಾರುವೇಷದ ರಣಧೀರ ಹೊರಬಂದು ಮಾತೊಂದನ್ನೂ ಆಡದೆ ಕರುವಿಯನ್ ಕಡೆಗೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆತನು ಒಂದೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಿಟ್ಟಾಗಲೂ ಕರುವಿಯನ್ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ, ಗುರುತು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಾವುದನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ರಣಧೀರನ ರಾಜಮೌನದೆದಿರು ಕರುವಿಯನ್‌ನ ಆಟಾಟೋಪ ಕುಗ್ಗಿ, ಕಂಗಾಲಾಗಿ ಕಾಲಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳುವ ಪ್ರಸಂಗ ಈ ನಾಟಕದ

ನಾಟಕೀಯ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದುದು. ಶ್ರೀರಂಗರಾಯನ ಪರವಾಗಿ ದಾಖಲೆ ದೊರೆಯದಿದ್ದಾಗ ಪಗಡೆಯಾಟದ ಮೂಲಕ ರಾಜಕೀಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರಣಧೀರನ ಉಪಾಯ ವಿನೂತನವಾದುದು. ಶ್ರೀರಂಗರಾಯ—ರಣಧೀರರು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸೋಲು ಗೆಲುವಿನ ಪಣವಾಗಿಟ್ಟು ಆಡುವ ಪಗಡೆಯಾಟದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಗತಿ ಸತ್ವವೂ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣವೊಂದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತಿದ್ದುದನ್ನು ಸಂಸರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗದೆ ವಾಚ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'ದಂತೆ 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿ ರಣಧೀರನೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗಿದೆ. ರಣಧೀರನ ಪಾತ್ರರಚನೆ ರಮ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ವಂಚಿತವಾಗಿದೆ. ವೀರನೂ ಉದಾತ್ತ ಚರಿತ್ರನೂ ಆದ ರಣಧೀರನು ರಹಸ್ಯಮಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರವು ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಒಡಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಣಧೀರನೊಬ್ಬ ಮಾಯಾವಿಯೆಂಬಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸಂಸರ ಉತ್ಕಟ ಮೋಹಾವೇಶ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ. ಬಂಗಾರದ ದೊಡ್ಡಮ್ಮನೆಂಬ ವೇಶ್ಯೆಯ ಮೂಲಕ ರಣಧೀರನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಎಂಟು ಪುಟಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಅತಿರೇಕದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡಮ್ಮ–ರಣಧೀರರ ಪ್ರಕರಣದ ಮೂಲಕ ಶೃಂಗಾರರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ, ಸಂಸರ ಗುರಿಯಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಈ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾದಕತೆಯಿದ್ದು, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸಭ್ಯತೆಯ ಗಡಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿರುವುದುಂಟು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಶ್ಲೇಷೆಯಿಂದಾಗಿ ಅಶ್ಲೀಲಾರ್ಥಕ್ಕೆಡೆಯಾಗುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿಯುಂಟಾಗಿದೆ.

'ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ' ಮತ್ತು 'ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ'—ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು 'ರಣಧೀರ ನಾಟಕ ಚಕ್ರ'ದ ಪುಟಗಳಲ್ಲ. ರಣಧೀರನಿಗಿಂತ ಎರಡು ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಹಿಂದಿನ ಅರಸರ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಾಧರಿಸಿವೆ. ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಗಣಿಸಿದರೆ ಸಂಸರ ಉಪಲಬ್ಧ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ' ಮೊದಲನೆಯದು; ಬಳಿಕ 'ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ.'

ಯದುವಂಶದ ಅರನೆಯ ಅರಸರಾದ ಎರಡನೆಯ ತಿಮ್ಮರಾಜ ಒಡೆಯರಿಗೆ (1553-72) 'ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ' ವೆಂಬ ಬಿರುದು ಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸಂಸರು ಒಂದು ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಅದರ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇಮ್ಮಡಿಸಿವೆ. ನಾಟಕವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿರುವ ರಾಜಭಕ್ತಿ, ದೇಶಪ್ರೇಮ, ಪರಸ್ತ್ರೀ ಕುರಿತ ಗೌರವದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸಂಸರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿದ್ದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರ

ಓಸ್ವಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಉಮ್ಮತ್ತೂರ ರಾಣಿ ಮಾದೇವಮ್ಮಣ್ಣಿ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ದುರಂತ ರಮ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಸಂಸರ ರಾಜನಿಷ್ಠೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. “ಬಿರುದಿನ ಸಾರ್ಥಕತೆಯೇ ಇದರ ವಸ್ತು, ಅಲ್ಲದೆ ಅದರ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಜೆಗಳು–ಅಧೀನರಾಜರು ಮತ್ತು ಪ್ರಭುಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸಿದಂತೆ ಆಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಪ್ರಜೆಯು ತನ್ನ ಅಭಿಮಾನ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಗಳಿಂದ ತನ್ನ ದೊರೆಯನ್ನು ಹೊಗಳುವ ಮಾತುಗಳು ಕೊನೆಗೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಒಡೆಯನ ಬಿರುದಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರುವುದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮುಗಿತಾಯವೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.”[8]

‘ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ’ವೂ ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸ ನಾಲ್ವಡಿ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯ (1572-76)ನಿಗೆ ಸಂದ ಬಿರುದಿನೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಬಿರುದಿನ ಸಾರ್ಥಕತೆಯೇ ನಾಟಕದ ಪರಮಗುರಿಯಲ್ಲ. ರಾಜವಂಶಗಳ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದಾಗಿ ನಡೆದ ಯುದ್ಧ, ಸೋತವನ ‘ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ’ವೆಂಬ ಬಿರುದು ಗೆದ್ದವನಿಗೆ ದೊರೆತದ್ದು, ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದರೂ, ಸಂಸರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಪ್ರಣಯಕತೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರೆತಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ದುರಂತ ಕಥಾನಕಗಳಿದ್ದು ವಿಧಿಯ ಸಂಚಿನಿಂದ ಅವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ತೊರೆಮಾವಿನಹಳ್ಳಿಯ ರೇಮಟಿ ವೆಂಕಟಾದ್ರಿನಾಯಕನ ಕುಮಾರ ಭಾಮನಾಯಕನು ಪರಸತಿಯನ್ನು ಬಯಸಿ ಕಾಮಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ಆಕೆಯ ಗಂಡನನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವನ ತಂಗಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಯುವರಾಜನಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮಿಸಿದ್ದ ಯುವರಾಜ ಬೆಟ್ಟದ ಚಾಮರಾಜ ಮತ್ತು ಭಾಮನ ತಂಗಿ ಅಂಬಿಕೆಯರ ಬದುಕು ಈ ವಂಶಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಮೇಲಾಟದಲ್ಲಿ ಮಣ್ಣುಗೂಡುವ ದುರಂತವನ್ನು ಸಂಸರು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪರಸತಿಗೆ ಅಳುಪಿದ್ದರೂ ತೇಜಸ್ವಿನಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಭಾಮನ ತೀವ್ರ ಪ್ರೇಮವೂ ಅನುಕಂಪೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗುವಂತಿದೆ. ತನ್ನ ಗಂಡನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಂನ್ಯಾಸಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಾ ಭಾಮನ ಮೇಲೆ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕೆ ಹವಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ ತೇಜಸ್ವಿನಿಯೇ ಅವನ ಪ್ರೇಮತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಮನಗುಂಡಾಗ ಕನಿಕರದಿಂದ ಕ್ಷಮಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಭಾಮನಾಯಕ ಮತ್ತು ಅಂಬಿಕೆಯರು ಯುದ್ಧರಂಗದಲ್ಲಿ ಮರಣಹೊಂದುವುದರೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ಈ ನಾಟಕದ ಭಾವನಾಮಯತೆ ಒಂದು ದೋಷವಾಗದೆ ನಾಟಕದ ದುರಂತರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿದೆ. ತೊರೆಮಾವಿನಹಳ್ಳಿಯ ವೆಂಕಟಾದ್ರಿನಾಯಕನ ವಂಶದ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಇದೊಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ದುರಂತನಾಟಕವೇ ಆಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಸಂಸರು ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ನೆಲೆಯಿಂದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ರಾಜ–

ಬಿರುದುಗಳ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸುಖಾಂತ ಮಾಡಿರುವಂತಿದೆ. ಆದರೂ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮಿಯ ಸಾವಿನಿಂದ ಸಂತಪ್ತನಾದ ಯುವರಾಜ, ಮಕ್ಕಳಿಬ್ಬರ ಮರಣದಿಂದ ವೈರಾಗ್ಯಹೊಂದಿ ಸಂನ್ಯಾಸ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ವೆಂಕಟಾದ್ರಿನಾಯಕ, ಭ್ರಾಮಕ ಗಾಢ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ದಿಕ್ಕುಗೆಟ್ಟ ತೇಜಸ್ವಿನಿಯರ ದುರಂತಚಿತ್ರ ಓದುಗರನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳು ಭಾಷೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬಹುತೇಕ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿರುವಂತಹುದು. ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಗಣನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, 'ಮಾನಸಿಕ ದೂರ'ವೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಇದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮೈಸೂರಿನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಳೆಯ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ತಮ್ಮದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಭಾಷಾಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕಾಲದ ಬಣ್ಣ ವಾಸನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿವೆ. "ಈ ಪದಗಳು ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಒಂದು ಆವರಣವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಹಲವು ಕಾಲದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಡಕಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬದುಕಿ ಬಾಳಿದಂಥವು. ಇಂತಹ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಪದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ, ಹಳೆಯ ಕಾಲ ಬಂಧವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಹೆಣೆದಿರುವ ಈ ಸಂಸರ ಗದ್ಯಶೈಲಿಯ ವಿಗಡವೆನಿಸಿದ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಆಟಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹೊರಮೈ ಎನ್ನಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾದ ನಿಷ್ಠುರ ಶೈಲಿ."[9] ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಭಾಷಾವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಪಾತ್ರಗಳ ಘನತೆ ಗೌರವಗಳನ್ನು ಉಚಿತವರಿತು ಮೆರೆಯಿಸುವಂತಹುದು. 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದ ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯದ ಮೊದಲ ಸಂಭಾಷಣಾ ತುಣುಕು—ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಬೆಳಗಿಸುವಂತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಂಸರ ಈ ಪ್ರೌಢಶೈಲಿ 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ', 'ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ'ದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಕಾಂತಿಯುಕ್ತವಾಗಿ ಬೆಳಗಿದೆಯಾದರೂ ಈ ಮಾತನ್ನು ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದೂ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಅವರ ಶೈಲಿ ಅಲಂಕಾರಮಯವಾಗಿ ಕವಿಸಮಯಗಳ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿ ಕೃತಕತೆಯನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಆದರೂ ಸಂಸರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗವು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ದ್ವೀಪದಂತೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಎಂ.ಆರ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿಗಳ 'ಕಂಠೀರವ ವಿಜಯ' (1923) ಸಂಸರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಸರಿಸುಮಾರಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಯುವಕ ರಣಧೀರನು ವೇಷಾಂತರದಿಂದ ತಿರುಚನಾಪಳ್ಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜೆಟ್ಟಿಯೊಬ್ಬ

ನನ್ನು ಗದ್ದು ಬಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಸಂಸರೂ 'ಜಗಚೆಟ್ಟಿ' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವರಾದರೂ ಅದು ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ. ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀಯವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಜಭಕ್ತಿಗಿಂತ ದೇಶಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಃ ರಣಧೀರ, ಆತನ ತಂದೆ ಮತ್ತು ಸಂಗಡಿಗರೆಲ್ಲಾ ದೇಶಪ್ರೇಮದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ನವೋದಯ ಪರಿಸರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀಯವರ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಅಥವಾ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸರ ಗಾಂಭೀರ್ಯವಾಗಲಿ ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಸಾಹಸವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಲ್ಲಿ ರಾಜನಿಗೂ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಅವರ ನಡೆನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಮನಗಾಣಿಸಬೇಕಾದ ನಾಟಕೀಯ ಅಗತ್ಯ, ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಅವತರಿಸಿದ ಮೈಸೂರಿನ ಚೆಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ತಿರುಚನಾಪಳ್ಳಿಯ ಜನತೆ ಹಬ್ಬಿಸುವ ಸುದ್ದಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಹಜತೆಯಿದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ನಾಟಕದ ಶೈಲಿ, ಕೃತಕ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರದ ಸುತ್ತವೇ ನಾಟಕವು ಬೆಳೆಯುವುದರಿಂದ ವಸ್ತುರಚನೆ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿದೆ.

ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀಯವರ 'ಧರ್ಮ ದುರಂತ', ವಸ್ತುಕಲ್ಪನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿನೂತನ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಬಹುದಾದ ಕೃತಿ. ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಮತಾಂತರಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳಾದ ಬಳಿಕ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜಾತಿಯಾದ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಲು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿದಾಗ ಏರ್ಪಟ್ಟ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಘರ್ಷಣೆಗ್ಗಳನ್ನು ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ಕೃತಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಿದೆ. ಪೂರ್ವಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಾಮರಾಯನಾಗಿದ್ದ ಖಾನ್ ಜಹಾನ್ ಖಾನ್, ಟೀಪು ಸುಲ್ತಾನನ ನೆಚ್ಚಿನ ಸರದಾರನಾಗಿದ್ದು ಸುಲ್ತಾನನ ಮರಣಾನಂತರ ದಿವಾನ್ ಪೂರ್ಣಯ್ಯನವರ ನೆರವಿನಿಂದ ಮತ್ತೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾಗಲು ಯತ್ನಿಸಿ ನಿರಾಶನಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಅದನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪೂರ್ವಾಶ್ರಮದ ಹೆಂಡತಿ ಲಲಿತೆ ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಂ ಪ್ರೇಯಸಿ ಅಯಷಾ ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಾಳಿಸಲು ಖಾನ್ ಜಹಾನ್ ಖಾನ್ ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ತಾಯಿ ತಂದೆಗಳ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಶಾಂತಿ ದೊರಕಲೆಂದು ಹಿಂದೂವಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ವೈದಿಕ ಪಂಡಿತರ ಗೊಡ್ಡುತರ್ಕದಿಂದ ಬೇಸತ್ತು ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಲಲಿತೆಯ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲಲಿತೆಯ ಹೆಣವನ್ನು ಕಾವೇರಿಯಿಂದ ಹೊತ್ತು ತಂದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಆಯುಷೆಯೂ ತೀರಿ ಹೋಗಿ—ಇವೆರಡೂ ಸಾವಿನ ದುಃಖವನ್ನು

ತಡೆಯಲಾರದೆ ಎದೆಯೊಡೆದು ಖಾನನೂ ಮರಣವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನಾಟಕದ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ ತಂದಿವೆಯಾದರೂ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಉಜ್ವಲವಾಗಿವೆ. 'ಧರ್ಮ ದುರಂತ'ದ ಪ್ರಖರತೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಕೊನೆಯ ಅಂಕದ ಮೂರೂ ದೃಶ್ಯಗಳು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿನ ಸಂವಾದ ಕೌಶಲದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತಿಕೆಯಿದೆ. ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ತರ್ಕಪ್ರಧಾನವಾದ ಧರ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ—ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು—ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕನ್ನು ಕರಾಳಗೊಳಿಸುವ ದುರಂತವೊಂದನ್ನು ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀ, ಖಾನ್ ಜಹಾನ್‌ಖಾನ್‌ನ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಖಾನ್ ಜಹಾನ್ ಖಾನ್‌ನ ಮಾನವೀಯ ಒಳತೋಟಿಯನ್ನು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ತರ್ಕ ಪಂಡಿತರು ಯಾವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಾರದೇ ಹೋದದ್ದು ಧರ್ಮ ದುರಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು–ಪಾತ್ರರಚನೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗವೊಂದನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ, ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರವಾದ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಆತಂಕಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದರೆ ಅದರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಮ್ಮಡಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗಿರುವಂತೆ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣಾ ಭಾಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ.

ಡಿ.ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪನವರ 'ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ವಿಜಯ' (1926) ಬಹು ಹಿಂದೆಯೇ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. "ಈ ಕೃತಿಯು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ಧರಿಸಿದ್ದರೂ ಇದನ್ನು 'ನಾಟಕ' ಅಥವಾ 'ರೂಪಕ' ಎಂದು ಆ ಪದದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕರೆಯಬಹುದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಲೇಖಕನಿಗೇ ಸಂದೇಹವುಂಟು"[10] ಎಂದು ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೇರಣೆ, ಸಂಧಾನ, ಅಂಕುರ, ಫಲ—ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ದೃಶ್ಯ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ ಎರಡನ್ನೂ ಮೇಳವಿಸಿ ನಾಟಕರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವುದು ಲೇಖಕರ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದಾದರೂ ಅವರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯೇ ನಾಟಕದ ಸೋಲಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಐಕ್ಯವಾಗಲಿ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ವಸ್ತುರಚನಾ ಕೌಶಲವಾಗಲಿ, 'ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರರಚನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆಯಿಲ್ಲ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಘರ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಹೋರಾಟಗಳನ್ನು ನಾಟಕವು ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬರೀ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬುವ ದೃಶ್ಯ ಚಿತ್ರಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ದೀರ್ಘವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಉಪದೇಶ, ಸ್ತುತಿ ಪರವಾದ ಪದ್ಯಪಿಂಡಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ಜಾಳುಜಾಳಾಗಿಸಿವೆ.

'ಕಾಕನಕೋಟೆ' ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿದೆ. "ಭಾವಗೀತದ ಲಾಲಿತ್ಯದಿಂದೋಡುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯಿದೆ"[11] ಎಂದು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರಿಂದ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿರುವ ಈ ಕೃತಿಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿ ಹೇಳುವುದು ಅಸಂಭವ. ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ'ಗಿರುವ ಅಸಾಧಾರಣ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅವೆರಡೂ ಜೀವ—ದೇಹ ನ್ಯಾಯದಂತೆ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಮನರಂಜನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೊಗಸಾದ ಹಾಡು–ಕುಣಿತ, ವರ್ಣಮಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದ್ದೂ, ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತಾಗಿದೆ.

ರಾಜಕೀಯ ಇತಿಹಾಸದ ದಾಖಲೆಯಾಗಿ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ'ಯು ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಪ್ರಭುತ್ವಶಾಹಿಯಿಂದ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಸಂಸರ 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮೈಸೂರು ಅರಸರಲ್ಲಿ ರಣಧೀರನೇ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಗೌಡ–ಹೆಗ್ಗಡೆಗಳ ಹಿಡಿತವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅರಸರ ಅಂಕೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದನೆಂದೂ, ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಗೌಡ–ಹೆಗ್ಗಡೆಗಳು ಅವನಿಗೆ ತಿರುಗಿ ಬಿದ್ದರೆಂದೂ 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ'ದ ಕೆಲವು ಪ್ರಕರಣಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಕಾಡುಕುರುಬರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಮಾಸ್ತಿಯವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕವಲ್ಲವೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಯೇ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಾಮಗ್ರಿ ಒದಗಿಸಬಲ್ಲುದೆಂದೂ, ಮೇಲುವರ್ಗದ ಬದುಕೇ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲುದೆಂದೂ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಂಬಿಕೆಯಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂದೇಹ ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದೇ. ಆದರೆ ವಾಕ್ಪರಂಪರೆಯ ಹಾಡುಗಳು, ಕತೆ, ಪುರಾಣ, ಐತಿಹ್ಯಗಳೂ ಇತಿಹಾಸದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಬಹುದು. ಶಾಸನ, ಕಡತ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮುಂತಾದ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳಂತೆ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಅದರ ಜಾನಪದ ಮೂಲವನ್ನು ಪರಿಶೋಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಲಿಖಿತ ಇತಿಹಾಸವಿಲ್ಲವೋ ಅಂತಹುದನ್ನು ಜಾನಪದ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕಾಕನಕೋಟೆ'ಯಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಲಿಖಿತ ಇತಿಹಾಸವಿಲ್ಲವಿದ್ದರೂ ಲೇಖಕರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವ

ಸಮೃದ್ಧ ಜಾನಪದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಈ ನಾಟಕದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿದೆ. ಕಾಡುಕುರುಬರ ಮೂಲಪುರುಷನಾದ ಕರಿಹೈದನನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ಬರೆಯಲು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನೆ ತಾವು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಾಗಿ ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[12] ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಅಚ್ಚ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಾಸನೆ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಜಾನಪದೀಯ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವ 'ಕಾಕನ ಕೋಟೆ'ಯ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ ಕರಿಹೈದನ ಪುರಾಣಕಥೆ. ಇತಿಹಾಸ, ಪುರಾಣಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಗರಿಕತೆಯ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬೀಳದ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಗ್ಗಾಡಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡುಬಂದಿದ್ದ ಕಿರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ಕನ್ನಡದ ಮಹಾ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುವ ದುರಂತ ಮತ್ತು ಹರ್ಷವೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ, 'ಕಾಕನ ಕೋಟೆ'. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಕಾಕ, ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ದ್ರೋಹ ಬಗೆದರೂ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಕಾರವೆಸಗಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಕೆಡವಿ ರಣಧೀರನ ಭದ್ರರಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸುವ ಕಾಕನ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಿರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತಾದರೂ ಬದಲಾದ ಕಾಲಮಾನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಗರಿಕ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಪಡೆಯುವುದು ಭೌತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಕರಿಹೈದ, ಕಾಕ, ರಣಧೀರ—ಮೂವರೂ ಕಾಡುಕುರುಬರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸ್ವರೂಪರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಕಾಡಿನಿಂದ 'ಹಾಡಿ'ಗೆ ಅವರನ್ನು ಕರೆತಂದ ಕರಿಹೈದ ಅವರ ಮೂಲಪುರುಷ; ಪುರಾಣದ ನಾಯಕತ್ವಕ್ಕೇರಿದವನು. ಕಾಕನ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿದ್ದ ರಣಧೀರನಂತೂ ಕಾಡುಕುರುಬರು, ಊರಕುರುಬರೊಂದಿಗೆ ಒಂದಾಗಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಗರಿಕಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದವನು.

ಕಾಕನಿಗೂ ಹರಿಹೈದನಿಗೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭೇದ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕಾಕನ ಕೋಟೆ'ಯ ಕಾಡುಕುರುಬರ ಇತಿಹಾಸ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಮಾನವ ಕೋಟಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ವಿಕಾಸ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂತಿದೆ. ಕಾಡಿನಿಂದ 'ಹಾಡಿ'ಗೆ, 'ಹಾಡಿ'ಯಿಂದ ಊರಿಗೆ, ಊರಿನಿಂದ ನಗರಕ್ಕೆ—ಈ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹಾಯ್ದು, ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತು ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದೆ. ಕರಿಹೈದ, ಕಾಕ, ಚಿಕ್ಕಯ್ಯ— ಈಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳನ್ನೂ ಕಾಡುಕುರುಬರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಮುಖ ಮಜಲುಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಕಾಕನೇ ಈ ವಿಕಾಸದ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದು. ಕಾಕನ ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕರಿಹೈದ, ಕಾಕನ ಭವಿಷ್ಯವಾಗಿ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯ-ಮೊಲ್ಲೆಯರ ಬದುಕು ಮುಂದುವರಿಯುವುದರಿಂದ ಒಟ್ಟು ಕಥಾ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರತೆಯಿದೆ.

ಕಾಕನ ಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೂಡಿನ ಕತೆಯೂ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಕೃತಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೆ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ, ಪ್ರೌಢ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬೂಡಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ಕಾಕನನ್ನು ಬೂಡಿನವರು ತಮ್ಮ ನಾಯಕನೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಾಗಲೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ನಗರೀಕರಣವನ್ನು, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಸ್ವಾಗತಿಸಿದರು. ಹೊಸ ನಾಯಕನು ಅವರ ಜೀವನ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾಯಿಸಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟರು. ತೊಗಲು ಉಡುತ್ತಿದ್ದವರು ಬಟ್ಟೆಯುಟ್ಟರು, ಹೆಗ್ಗಡೆಯನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿ ಅರಸನ ಮೊರೆ ಹೋಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ನಾಲ್ಕಾರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಾದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಹೆಗ್ಗಡೆಗೂ–ಬೂಡಿಗೂ ಕಾಣಿಕೆ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ತಲೆದೋರಿದಾಗ. ಈ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದ ಬೂಡನ್ನು ಪಾರುಮಾಡಿ ಅರಸನತ್ತ ಅವರನ್ನು ಸಾಗಿಸುವ ಕಾಕನ ಪ್ರಯತ್ನ, ಮೊಲ್ಲೆ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯರ ಪ್ರಣಯದಿಂದ ಹೊಸ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಕಾಡುಕುರುಬರು ಮತ್ತು ಊರುಕುರುಬರ ಸಂಬಂಧವೇರ್ಪಟ್ಟು, ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ಮಗ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯನೇ ಕಾಕನಮಗಳು ಮೊಲ್ಲೆಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗುವಂತಾಯಿತು. ಸ್ವತಃ ರಣಧೀರನೇ ಮುಂದೆ ನಿಂತು ಮಾಡಿಸಿದ ಈ ಮದುವೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಕಾಡುಕುರುಬರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಘಟನೆ. ಕಾಕನ ಆಸೆಯಂತೆ ಮೊಲ್ಲೆಯನ್ನು ರಣಧೀರನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರೆ ಬೂಡಿನ ಕತೆ ದುರಂತ ವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾಡಿನಿಂದ ನಗರಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಜಿಗಿಯಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ರಣಧೀರನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದಂತೆ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯನ ಮೂಲಕ ಅವರು ಸಹಜವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ತೊಡಗುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಕಾಡುಕುರುಬರು ಊರುಕುರುಬರೊಂದಿಗೆ ಐಕ್ಯವಾಗಿ, ಮುಂದಿನ ನಗರೀಕರಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ, ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಹಜವಾದ ವಿಕಾಸ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. "ಕಾಡುಕುರುಬರು ಏನು ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಅವರ ನಗರೀಕರಣ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಾಕನ ನೇತೃತ್ವದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾಡುಕುರುಬರು ತಮ್ಮ ಘನತೆ ಗೌರವಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ."[13] ರಣಧೀರನು ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯ–ಮೊಲ್ಲೆಯರ ವಿವಾಹ ಏರ್ಪಡಿಸದಿದ್ದರೆ, ಕಾಡುಕುರುಬರು ನೇರವಾಗಿ ರಣಧೀರನ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ, ಅನಾಥವಾಗುವ ಸಂಭವವೇ ಇತ್ತಾದುದರಿಂದ ಕಾಕನಂತೆ ರಣಧೀರನೂ ಕಾಡುಕುರುಬರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಕಾಸದ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ್ದಾನೆ.

'ಕಾಕನ ಕೋಟೆ'ಯ ವಸ್ತುವೇ ಸಮೃದ್ಧ ಜಾನಪದವನ್ನುಳ್ಳ ಕಿರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಕಥಾನಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಜಾನಪದ ಸಾಮಗ್ರಿಗೆ ನಾಟಕೀಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಕಾಡುಕುರುಬರ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ

ಮುಖಿಗಳನ್ನು—ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ—ಸಂಗತಿಗಳ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಹಾಡು, ನಂಬಿಕೆ, ಕಟ್ಟುಗಳೆಲ್ಲ ಜಾನಪದೀಯವಾಗಿದ್ದು, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳು ಯಾವಾಗ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ? ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸೊಗಸಾದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಮಡಿಲ ಮಕ್ಕಳಾದ ಈ ಜನರ ಜೀವನ ಸಂತೋಷ, ಆರಾಧನಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಅವರ ಮೂಲಪುರುಷನಾದ ಕರಿಹೈದನ ಕಥನ—ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಭಾರವಾಗದಂತೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಧಾನ ಅಸದೃಶವಾದುದು.

'ಕಾಕನ ಕೋಟೆ' ಗದ್ಯ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಔಪಚಾರಿಕ. ಪದ್ಯಗಂಧಿಯಾದ ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಾಟಕವು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತಿದೆ. ಅನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜದ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದುದೆಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಈ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಕನು ಮಾತನಾಡುವುದೇ ರೂಪಕದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ. ಸ್ವತಃ ರಣಧೀರನೂ ಅವನನ್ನು ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನಕವಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಗೇಲಿ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯಮಯತೆ ಕೇವಲ ಅಲಂಕಾರವಾಗಿರದೆ ನಾಟಕದೊಂದಿಗೆ ಜೀವಂತ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. "ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಲಿನ ಶಕ್ತಿ—ಸೌಂದರ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಿಂದಲೇ ಬರುತ್ತದೆ ಹೊರತು ಮನೋಹರ ಶಬ್ದಗಳ ಜೋಡಣೆಯಿಂದಲ್ಲ. ಇದು ನಾಟಕದ ಭಾವ—ಕ್ರಿಯಾ ಪರಿಸರಗಳು ಮತ್ತು ಸಂವಾದ ಹೇಗೆ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ."[14]

ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ತಾಳಿ ಕೋಟೆ' ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿನ ದುರಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಜಯನಗರದ ಅರಸು ರಾಮರಾಯ ಮುಸ್ಲಿಂ ಕನ್ಯೆಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿ, ಮದುವೆಯಾಗದೆ, ಅವಳಿಂದ ಮಗನೊಬ್ಬನನ್ನು ಪಡೆದು, ಆತನನ್ನು ತಾನೆ ಸಾಕಿ ಆಶ್ರಯಕೊಟ್ಟು ಸೇನಾಪತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮತಾಂಧನಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಈ ಯುಸ್ತುಂಷಹನೇ ರಾಮರಾಯನನ್ನು ವಿಶ್ವಾಸಘಾತುಕತನದಿಂದ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ತಂದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ ರಾಮರಾಯನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಯುಸ್ತುಂಷಹನ ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಉಜ್ವಲ ನಾಟಕೀಯತೆಯಿದೆಯಾದರೂ ರಾಮರಾಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿತನವಿಲ್ಲ. ದುರಂತ ನಾಯಕನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾನವೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲೆಳಸುವ ಈ ನಾಟಕ ಭಾವನಾಮಯವಾಗಿದ್ದು ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶಕೊಟ್ಟಿರುವಂತಿದೆ. ಸಂವಾದ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರರಚನೆ ಆದರ್ಶಪರವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ ಕುಗ್ಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯವಂತೂ ವಾಚ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಭಾವನಾಮಯತೆಯನ್ನೂ ಕೆಡಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ

ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೊಂದರ ದುರಂತವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ.

ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಶಿವಛತ್ರಪತಿ'ಯು ನಾಟಕವಾಗಿ ನಿರಾಶಾದಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಶಿವಾಜಿಯಂತಹ ವೀರನ ತೇಜಸ್ಸು ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಳೆಗಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ನ್ಯಾಯಾನ್ಯಾಯಗಳ ತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಶಿವಾಜಿಯ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗಿರುವ ಕಳಕಳಿ; ಅವನ ಪೌರುಷ, ಉಜ್ವಲ ದೇಶಾಭಿಮಾನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಲ್ಲಿದ್ದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂವಾದದ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟಕವು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯ ಸಂದರ್ಭ ಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಮ್ಯಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಮೌಲವಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಔರಂಗಜೇಬನು ಶಿವಾಜಿಯನ್ನು ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಔರಂಗಜೇಬನ ಮಗಳು ರೋಷನಾರ, ಶಿವಾಜಿಯ ಅರೆನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಆಕೆಯನ್ನು ಮಾತೆ ಭವಾನಿಯೆಂದು ಶಿವಾಜಿ ಕನವರಿಸುವುದು— ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕೀಯತೆಯಿರುವುದು ಅಲ್ಲಿನ ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ಗುಣದಿಂದ. ನಾಟಕದ ಉಜ್ವಲತೆಗಾಗಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಲಿ ಇದರಿಂದ ನೆರವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಶಿವಾಜಿಯ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕನ್ನು ಮಾನವೀಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಶಂಸನೀಯವಾಗಿದೆ. ಸುತ್ತಣ ಆದರ್ಶಮಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಶಿವಾಜಿಯ ರಾಣಿ ಸಯೀಬಾಯಿಯ ಪಾತ್ರ ಮಾತ್ರ ವಾಸ್ತವವಾಗಿದೆ.

ಹಿಂದೂ–ಮುಸ್ಲಿಂ ಘರ್ಷಣೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ವಿಶೇಷ ಗುಣವೆಂದರೆ ವಸ್ತು–ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ತೋರಿಸುವ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಧೋರಣೆ ಮತ್ತು ಸಂಯಮ. ರುಸ್ತುಂಷಹನು ತನ್ನ ಅರಸನಿಗೆ ಬಗೆದ ದ್ರೋಹ, ರಾಮರಾಯನು ಪ್ರೇಯಸಿಗೆ ಮಾಡಿದ ಮೋಸ—ಎರಡೂ ಅವರಿಗೆ ಸರಿಸಮಾನ. ರಾಜ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ಉದಯಾಸ್ತಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾನವೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ವಿಚಾರ. ಮತೀಯ ಅಭಿಮಾನ, ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಉದ್ರೇಕಗೊಳಿಸುವ ಪರಿಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಕಾಣಬಲ್ಲವರಾದುದರಿಂದಲೇ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಹಜವಾಗಿವೆ. ರುಸ್ತುಂಷಹ, ಉಸಮಾನ್, ಔರಂಗಜೇಬ, ಶಿವಾಜಿ, ತಾನಾಜಿ, ರಾಮದಾಸ, ಜೀಜಾಬಾಯಿ—ಈ ಬಗೆಯ ವಿವಿಧ ಜನಗಳ ಮತೀಯತೆಯೂ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗಳು. ಈ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಮನೋಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಘರ್ಷಣೆ ಏರ್ಪಡದಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಉಂಟು.

ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಪುಲಿಕೇಶಿ' ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಾಲಮಾನದಿಂದ,

ಕಾರ್ಯಮಾನದಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾದ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಸಮರ್ಥ ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರವೊಂದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ರಾಜಕೀಯ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲದ ಉದಾತ್ತ ಪುರುಷನಾದ ಪುಲಿಕೇಶಿ ಪರಿಸರದ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ, ಪುಸಲಾವಣೆಗೆ ಮಣಿದು, ಪ್ರಮುಖ ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದನೆಂಬ ನಾಟಕಕಾರರ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಾಗಿ ಪುಲಿಕೇಶಿಯು ಕ್ಷತ್ರಿಯ ರಾಜನಿಗಿರಬೇಕಾದ ತೇಜಸ್ಸಿನಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಉತ್ತರಾಪಥದ ರಾಜನಾದ ಹರ್ಷವರ್ಧನನೂ ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮಾವಲಂಬಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಪೋಷಕನಾಗಿದ್ದು, ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದವನು. ಪುಲಿಕೇಶಿ–ಹರ್ಷವರ್ಧನರ ನಡುವೆ ಆದ ಯುದ್ಧ ಅವರಿಬ್ಬರ ಮಂತ್ರಿ ಸೇನಾಪತಿಗಳ ಉತ್ಸಾಹದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿತ್ತೆಂಬುದು ನಾಟಕದ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ಶಿಖರವಾದ ಪುಲಿಕೇಶಿ–ಹರ್ಷವರ್ಧನರ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಸಂದರ್ಭವೂ ನೀರಸ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ಘಟನಾಬದ್ಧವಾಗಿ ರೂಪು ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರವೇ ಸಂವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದ್ದು ಪುಟಗಟ್ಟಲೆ ಸಂವಾದ ಹಬ್ಬಿದರೂ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಸ್ಥಗಿತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿಸಮಯ, ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪಾಂಡಿತ್ಯಮಯ ಶೈಲಿ, ಶ್ರೀರಂಗರದೆಂದು ನಂಬಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಮಾರು ಅರ್ಧ ಶತಮಾನದ ಹಿಂದೆ ರಚಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕವು ಶ್ರೀರಂಗರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದೆ.

'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಕುವೆಂಪುರವರ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ' ಕನ್ನಡದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾದುದು. ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ಪ್ರಭಾವವಿದ್ದು ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಕುವೆಂಪುರವರ ಸ್ವಂತ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಬಿದನೂರಿನ ರಾಣಿಯು ತನ್ನ ಪತಿಯ ಮರಣಾನಂತರ ಮಗನೊಬ್ಬನನ್ನು ದತ್ತುವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಆತನು ತನ್ನ ಶೀಲವನ್ನು ಶಂಕಿಸುವುದರಿಂದ ಕೊಲ್ಲಿಸಿದಳೆಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಧಾರವಿದೆ. ರಾಣಿಯ ಶೀಲದ ಬಗ್ಗೆ ಎದ್ದ ಸಂದೇಹ, ಹೈದರನು ಬಿದನೂರನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು—ಇಷ್ಟೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ, ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರ—ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ'ಯನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಯವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕವನ್ನೇ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದರೆ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ' ಇನ್ನೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಕುವೆಂಪುರವರ ಯಾವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರದ ನಿರಾಳವಾದ ಧೋರಣೆಯೊಂದನ್ನು, 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ'ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ'ಗೆ

ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಮನರಂಜನೆಯೂ, ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯೂ ಸಾಧಿತವಾಯಿತಾದರೂ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಡಿಲತೆ ತಲೆದೋರಿದೆ. ನಾಟಕದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ರುದ್ರಾಂಬೆಗೆ ದೊರೆತ ಮಹತ್ವವೇ ಭಾವನಾತಿರೇಕದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಿಜೃಂಭಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ರಾಜಕೀಯ ಸಂಚು ಒಳಸಂಚುಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಒದಗಿದ ದುರಂತದ ನಂಬಲರ್ಹತೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸ ಬಹುದಿತ್ತು. ಶಿವಯ್ಯನಂತಹ ಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಸುಳ್ಳು, ವಂಚನೆ, ವೇಷಾಂತರಗಳೇ ನಾಟಕವು ದುರಂತಮುಖಿಯಾಗಲು ಕಾರಣವಾದುದು ದುರ್ಬಲವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. ಬಸವಯ್ಯನ ದುರ್ಮರಣವೂ ಆಕಸ್ಮಿಕವೆಂಬಂತೆ ಘಟಿಸಿಬಿಡುವುದರಿಂದ ಈ ಪಾತ್ರವು ದುರಂತ ನಾಯಕನಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಅರಳಲು ಅವಕಾಶವೇ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳ ಮೇಲೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೆರೆಮನೆಯ ಕಾವಲುಗಾರ ಸಿಂಗನ್ನನ ಅಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಲಿಂಗಣ್ಣ, ಬಸವಯ್ಯ ಸೆರೆಮನೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಶಿವಯ್ಯ– ಬಸವಯ್ಯರು ಲಿಂಗಣ್ಣ—ಹೊನ್ನಯ್ಯರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡುವುದು, ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿವೆ. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವು ದುರ್ಬಲವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಸವಯ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಕಾಂತಿಯುಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗಿ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ' ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದಿದ್ದರೂ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವಾಗಿ ಅದು ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದೆ. ನಾಟಕವು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ವೇಗವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ'ಯ ಲಘು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಜನಜೀವನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಮನರಂಜಕ ಹಾಸ್ಯಪರದೃಷ್ಟಿ ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾವ್, ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಮತ್ತು ಆರ್.ಡಿ. ಕಾಮತ್‌ರು ಗಣನೀಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ವೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಜನರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಿಮಾನವನ್ನೂ ದೇಶಪ್ರೇಮವನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಗರುಡರ 'ಎಚ್ಚಮ ನಾಯಕ', 'ಕಿತ್ತೂರ ರುದ್ರಮ್ಮ'ದಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘವಾದ ಭಾಷಣಗಳು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾಗತಿಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವೀರರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಗರುಡರ ಪರಿಣತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ 'ಎಚ್ಚಮ ನಾಯಕ' ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು ರಂಜಕವಾಗಿದೆ; ಮನರಂಜನೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಸಭ್ಯತೆಯನ್ನು

ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿದೆಯಾದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಅವರು ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಯಕರಲ್ಲಿ ಟೀಪು ಸುಲ್ತಾನನಿಗೆ ಅಗ್ರಪಟ್ಟ. ಆತನನ್ನು ಕುರಿತ ದಂತಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಾಂಶವೆಷ್ಟಿದೆಯೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣರಂಜಿತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿದವನು. ಇಂಗ್ಲಿಷರೊಡನೆ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಸೆಣಸಿ ಹೋರಾಡುತ್ತಲೇ ಮರಣವನ್ನಪ್ಪಿದ ಆತನ ಪೌರುಷಮಯವಾದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ, ಇಂಗ್ಲಿಷರಿಗೆ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಒತ್ತೆಯಿಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಪ್ರಸಂಗದಂತಹ ಅನೇಕ ದುರಂತ ರಮ್ಯ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರಕರಣಗಳಿವೆ. ಆದರ್ಶ ದುರಂತ ನಾಯಕನಿಗಿರಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳು ಆತನಲ್ಲಿದ್ದವು. ಟೀಪುವಿನಂತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ , ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣರೂ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನೊದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆರ್.ಡಿ. ಕಾಮತರ 'ಟೀಪು ಸುಲ್ತಾನ್' ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ಮುದ್ರಣ ಕಂಡಿರುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದೆ.

ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ದ್ವಿಜೇಂದ್ರಲಾಲ್ ರಾಯ್‌ರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ 'ಷಾಹಜಾನ್' ಮತ್ತು 'ಪ್ರಚಂಡ ಚಾಣಾಕ್ಯ'ಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಯಾದ 'ಬಿಚ್ಚುಗತ್ತಿ' ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ಮದಕರಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಪಡೆದಿರುವ ನಾಟಕ. ಮದಕರಿ ನಾಯಕನ ಕಥೆಯ ಸುತ್ತ ಆತನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೊಂದಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಬಂಧ ಸಡಿಲವಾಗಿದೆ. ಇತಿಹಾಸ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ, ಪಾತ್ರರಚನೆ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವೈಕ್ಯದ ಪ್ರಸಾರವನ್ನೂ ತನ್ನ ಗುರಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ತನ್ನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದಲೇ ಸೋತು ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದ ಮೊದಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿರುವ ಸಿಪಾಯಿ ದಂಗೆಯ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿ ಪೇಶ್ವೆ ನಾನಾಸಾಹೇಬನ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ, ರಾಮಚಂದ್ರಶರ್ಮರ 'ಬಾಳ ಸಂಜೆ' ಮನೋಹರವಾದ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ನಾನಾ ಸಾಹೇಬನ ಕೊನೆಯನ್ನು ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಘನತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ, ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಪರಿಸರದ ದುರಂತವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಕೌಶಲ ಈ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಯನ್ನಾಗಿಸಿದೆ.

ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ 'ಕವಿಭಿಕ್ಷೆ' ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು, ಮನೋಹರವಾದ ದೃಶ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆಯಾದರೂ ನಾಟಕಕಾರರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದಾಗಿ ಒಟ್ಟು

ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಮಗ್ರ ವಿನ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ನಾಯಕನ ಮೂಲಕ ಅಹಿಂಸಾವಾದ, ದೇಶಪ್ರೇಮ, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಮಹತ್ವ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವರಾದರೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪಾತ್ರವಾದ ತೆನಾಲಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೊರುವ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಪ್ರಿಯ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಆತನೊಬ್ಬ ವಿದೂಷಕನಾಗಿದ್ದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಆತನೊಬ್ಬ ರಾಜನೀತಿ ವಿಶಾರದ, ವೀರಾಗ್ರಣಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ವಿಜಯನಗರದ ಅರಸು ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ಕೊಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ವಿನಾಶವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಆತನು ಪಟ್ಟ ಪ್ರಯತ್ನ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟಿದ ಆಟಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ವಸ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವಾಗುವ ಅರ್ಹತೆ ಹೊಂದಿವೆ. ಮೊದಲ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾಳಿಕಾ ದೇವಾಲಯದ ಹಿಂಸಾಕಾಂಡ, ರಾಜಗುರು ತಾತಾಚಾರ್ಯನ ಸ್ವಮತ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಮೂಲವಸ್ತುವಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ಚುರುಕಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಾಟಕದ ಸತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯರ 'ರಜಪೂತ ಲಕ್ಷ್ಮಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೋಹಕ ಶೈಲಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಕಥಾವಸ್ತು ತೀರಾ ತೆಳುವಾಗಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಂತೆ, ನಿಧಾನವಾಗಿ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಮೊಗಲ್ ಬಾದಷಹನಾದ ಅಕ್ಬರನ ವಿಲಾಸಿ ಜೀವನವನ್ನು ಮತ್ತು ಅಂದಿನ ರಜಪೂತರ ಅಸಹಾಯಕ ಹೇಡಿತನವನ್ನೂ ಭಾವಾವೇಶದಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸುವ ಅ.ನ.ಕೃ.ರವರ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಚ್ಚೊತ್ತಿದಂತೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಂತರಂಗ–ಬಹಿರಂಗವೆರಡೂ ತುಂಬಿದಂತೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡುವುದಿಲ್ಲ. ಘಟನೆಗಳೇ ಅಪರೂಪವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಒಂದೆರಡು ಘಟನೆಗಳೂ 'ಮೆಲೊಡ್ರಾಮಾ'ಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಅ.ನ.ಕೃ.ರವರ 'ಅನುಗ್ರಹ', 'ಮಾಗಡಿ ಕೆಂಪೇಗೌಡ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳೂ ಐತಿಹ್ಯವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುವಂತಿವೆ. ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿಗಿಂತ ಭಾವನಾಪ್ರಧಾನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಮತ್ತು ನುಡಿಯ ಪ್ರೇಮ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ.

ಸಂಸರ ಬಳಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವರಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೊಸದೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರು. ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ತುಘಲಕ' ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ರೂಪು ಕೊಡಲು ಹವಣಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ.

ತುಘಲಕನ ಕಥೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೋಧಿಸುವ ಈ ಕೃತಿ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಿಸಿರುವ ವಿಧಾನ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ತುಘಲಕ ಬಲು ದೊರೆಯಾಗಿದ್ದವನು. ಗಿರೀಶರ ಮಹಮ್ಮದ ತೀವ್ರವಾದ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮನೋವಿಕಾರವೆನ್ನಿಸುವಂತಹ ಇವನ ನಡವಳಿಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ಹುಚ್ಚಿನಂತೆಯೂ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಇದೊಂದು ರೀತಿಯ ದೈವಿಕ ಹುಚ್ಚು. ರಾಜನ ದೈವಿಕ ಹಕ್ಕನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚಲಾಯಿಸಬಯಸಿದ ಈತ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಮುಂದಿನ ಕನಸನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವನು. ಆತನ ಕನಸಿನ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಇದ್ದ ಅಂತರ, ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದಷ್ಟು. ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡು ಒಂಟಿಯಾಗುವ ಮಹಮ್ಮದನ ದುರಂತ ಎಲ್ಲ ಮಹಾನ್ ಆದರ್ಶವಾದಿಗಳಿಗೂ ಒದಗುವಂತಹುದು. ಜನತೆಯ ಒಳಿತಿಗಾಗಿ, ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಹಿಂದೂ–ಮುಸ್ಲಿಂ ಮೈತ್ರಿಯನ್ನು ಬಯಸುವ, ಧರ್ಮದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಮಹಮ್ಮದನ ಆದರ್ಶ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಧೀಮಂತ ನಾಯಕರೂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೆಂಬುದರಿಂದ 'ತುಘಲಕ'ದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆ ಯುಂಟಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕ ನಾಯಕ ನೆಹರೂ ಸಹ ಇಂತಹ ಆದರ್ಶವಾದಿ. ನಾಯಕನ ಆದರ್ಶ, ವಾಸ್ತವ ರೂಪು ಹೊಂದಲು ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರ ಹದವಾಗಿರಬೇಕು. ಪರಿಸರದ ಜಡತೆಯಿಂದಾಗಿ ಎಂಥ ನಾಯಕನೂ ಕೊನೆಗೆ ಮಹಮ್ಮದನಂತೆ ಕ್ರೂರಿಯಾಗಿ ಸ್ವಮಗ್ನನಾಗಿ ಸದಾ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಈ ಬಗೆಯ ಘೋರ ದುರಂತವೊಂದನ್ನು ಮಹಮ್ಮದನ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತಿದೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಮಹಮ್ಮದನ ಆದರ್ಶ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಕುಟಿಲವಾದ ಒಳಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ನಿರರ್ಥಕಗೊಳಿಸಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಅಝೀಝು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರಸನಾಗಿದ್ದು ಪರಿಸರದ ಕಠೋರ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

"ಈ ನಾಟಕದ ಜಗತ್ತು ನಾಯಕನ ಜಗತ್ತು. Hero ಜಗತ್ತು. ಈ ನಾಯಕನಿಗೆ ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿ ಸೋಲು ಕಟ್ಟಿಟ್ಟಿದ್ದು, ಆದರೆ ಈತನ ಸೋಲಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಲೌಕಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ತೋರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ನಾಟಕಕಾರರದು."[15] ಈ ಸೋಲಿಗೆ ಕಾರಣ, ನಾಯಕನಿಗೂ ಆತನ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸಂವಾದರಹಿತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಆಳದಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ತೆರೆದು ಮಾತನಾಡುವುದು ಸ್ವಗತಗಳಲ್ಲಿ.

ಗಿರೀಶರ ಮಹಮ್ಮದನೊಬ್ಬ ಕವಿ. ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಕವಿ. ತನ್ನ ಸ್ವಪ್ನಗಳಿಗೆ ಆತನು ಕೊಡುವ ಭಾಷಾರೂಪ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ 'ತಹತಹ' ಅವನನ್ನೊಬ್ಬ 'ಮಹಾ ಮಚ್ಚೆ'ನನ್ನಾಗಿಸಿವೆ. ಕೇವಲ ಮಾತಿನ ಬಲೆಯಿಂದಲೆ ತನ್ನ ಉಗ್ರ ಶತ್ರುಗಳನ್ನೂ ನಿರಸ್ತ್ರಗೊಳಿಸಿ ನಿರ್ನಾಮ ಮಾಡಿಬಿಡಬಲ್ಲ ಚಾಣಾಕ್ಷತೆ ಆತನಿಗಿತ್ತು. ತುಘಲಕನ ಸ್ವಗತಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಭಾಷಣಾ ತುಣುಕುಗಳು. ಅಲ್ಲಿನ ಕಾವ್ಯಮಯ ಮಾತುಗಳು, ಸಂಕೇತಗಳು, ಅಸ್ಪಷ್ಟ ನುಡಿಗಳು ನಾಟಕದ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಅಪ್ರತಿಮ ಭಾಷಣಕಾರನಾಗಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಆತ್ಮನಿಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಹಮ್ಮದನನ್ನು ಈ ಸ್ವಗತಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ಸ್ವಗತಗಳ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಮತ್ತು ವಿಧಿಯ ನಿಯತಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ವಿಧಿಯ ಆಟದ ಗೊಂಬೆಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಮಹಮ್ಮದನಿಗೆ ತನ್ನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಸ್ಥಿತಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹಿಂಸೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯೊದಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರಂತೆ ಪ್ರತಿಕೂಲ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೊಡನೆ ಹೋರಾಡುವ ಮಹಮ್ಮದನ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಅಪ್ರತಿಹತವಾದ ಕ್ರೌರ್ಯವಿದೆ, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಪ್ರಜಾಪೀಡಕ ಹಿಂಸೆಯಿದೆ. ಶೇಖ್ ಇಮಾಮುದ್ದೀನ್, ಶಹಾಬುದ್ದೀನ್ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಮಲತಾಯಿಯರನ್ನು ಆತನು ಕೊಲ್ಲುವ ಹಿಂಸಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹಿಂಸೆಯ ಘಾತುಕತನವಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಆತನ ಮನಸ್ಸು ಮನೋವಿಕಾರಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾದುದು. ಆದರೆ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಾಟಕೀಯ ಕಲ್ಪನೆ ಉಜ್ವಲವಾಗಿದ್ದು ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ನರಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುವ ಆತನ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಕರುಳಿರಿಯುವ ಅಸಹಾಯಕ ತೊಳಲಾಟಗಳು ದುರಂತರಮ್ಯವಾಗಿವೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಕಾಮೂರ ಪ್ರಭಾವ ಮಹಮ್ಮದನ ಪಾತ್ರರಚನೆಯ ಮೇಲಿದ್ದೂ ಅದನ್ನು ಮರೆಸಿಬಿಡುವ ಸ್ವಂತಿಕೆ ನಾಟಕಕ್ಕಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಹಮ್ಮದನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾದ ಸೃಷ್ಟಿ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವಂತಹುದು.

ಶಾಂತಿಪ್ರಿಯನಾಗಿಯೂ ಹಿಂಸಾ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಡಲಾರದ ಮಹಮ್ಮದನು ವಿಧಿಯ ಕ್ರೂರ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತಾನು ಯಾರನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದನೋ ಅವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಾನೆ ಕೈಯಾರ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿಸುವ ದುರಂತ ಅವನದು. ಕಾಮೂನ ಕಾಲಿಗುಲಾನಿಗೂ ಗಿರೀಶರ ಮಹಮ್ಮದನಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು. ಕಾಲಿಗುಲಾ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಅನಂದಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅದರಿಂದ ಉತ್ಕರ್ಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಹಮ್ಮದನಾದರೂ ಒಂದೊಂದು ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದಾಗಲೂ ವಿಹ್ವಲನಾಗಿ ಒದ್ದಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂಸೆ ಅವನನ್ನು ಬೆಂಬಿಡದ ಭೂತದಂತೆ

ಕಾಡಿಸುತ್ತ ಮತ್ತೊಂದು ಹಿಂಸೆಗೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತವೆ. ರಾಜ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿ ಖಾಸಗಿಯಾಗಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸುವ ತುಘಲಕನ ದುರಂತವೇ ವಿಚಿತ್ರವಾದುದು. ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಹಿಂಸ್ರ ಜೀವಿಯಾದ ಕಾಲಿಗುಲನಿಗೆ ರಾಜನಾದದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ಸದವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತು; ಎಲ್ಲೆಯಿಲ್ಲದ ತನ್ನ ಹಿಂಸಾಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಹರಡಲು ಅಧಿಕೃತವಾದ ಅವಕಾಶ ಉಂಟಾಯಿತು.

ಮಹಮ್ಮದನ ಒಂಟಿತನ ಅಪಾರವಾದುದು. ದೌಲತಾಬಾದಿನ ಭಾರಿ ಕೋಟೆ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ರಾಜನನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿದರೆ, ಆತನ ಹತ್ತಿರದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿದರು. ಮಹಮ್ಮದನ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಶಿಹಾಬು, ಮಲತಾಯಿ, ನಜೀಬ, ಶೇಖ್ ಇಮಾಮುದ್ದೀನ್ ಮುಂತಾದವರು ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳಂತೆಯೂ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಮಹಮ್ಮದನು ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರದವನಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ದುರ್ಬಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಝೀಝನಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಗಸನೊಬ್ಬನ ಕುತರ್ಕವನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾರದೆ ಅವನೊಂದಿಗೆ ರಾಜಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. "ಕಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹಮ್ಮದನಿಂದ ಉಳಿದವರಿಗೆ ಬಂದೊದಗುವ ದುರವಸ್ಥೆ ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹಮ್ಮದನ ಸ್ವಭಾವ ಚ್ಯುತಿಯಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದ ದುರ್ದೈವವಾಗುತ್ತದೆ."[16]

ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚದುರಂಗದಾಟದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶರು ಎಷ್ಟೊಂದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ. ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಚದುರಂಗದಾಟದಂತೆ ಆಡಿದ ಅರಸನಾದ ತುಘಲಕನು ಸಾಮಾನ್ಯನಾದ ಅಝೀಝನಿಂದ ಸೋಲನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದದ್ದು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. "ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ನಾಟಕ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಗತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಗತಿಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಸಂಧಿಸುವ ವಿದ್ಯುತ್ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರಸನಾದ ಮಹಮ್ಮದ ಚದುರಂಗದಾಟದಲ್ಲಿಯ ಅರಸನಂತೆ ಮೇಲಿನ ಸಾಲನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೇಂದ್ರದತ್ತ—ದಿಲ್ಲಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ದೌಲತಾಬಾದಿನತ್ತ—ಸರಿಯುತ್ತ ಬರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಅಜ್ಞಾತ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪಣಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಿ ಅವನು ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅಝೀಝ ಚದುರಂಗದಾಟದಲ್ಲಿಯ ಪದಾತಿಯಂತೆ ಮೇಲು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಸರಿದು ಬಂದು ಅವನನ್ನು ಕಟ್ಟಿಹಾಕುತ್ತಾನೆ."[17]

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ', ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುವಂತಹದು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವೆಂದು ಸರಳೀಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ವಸ್ತುವಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸದಿರುವಂತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ

ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದ ಬಸವಣ್ಣ, ಬಿಜ್ಜಳರು ಪಾತ್ರವರ್ಗದಲ್ಲಿರುವುದು, ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ವೀರಶೈವ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಭಾವ–ಪರಿಣಾಮಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವುದು, ಹರಳಯ್ಯ ಮಧುವರಸರ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಅಂದು ನಡೆದ ವಿವಾಹದ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಣಯ ಕತೆಯೊಂದು ನಾಟಕದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿರುವುದು—ಇಷ್ಟನ್ನೂ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಷಾ–ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣದ ಮೂಲಕ ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ, ಪಾತ್ರರಚನೆಗಿಂತ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ದೃಶ್ಯ ಗುಣ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಲವಲವಿಕೆ ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿವೆ.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವೆಂದು ರುದ್ರನನ್ನಾಗಲಿ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನಾಗಲಿ ಗುರುತಿಸುವಂತಿಲ್ಲ, ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ತಡೆಯಲು ಬದ್ಧ ಕಂಕಣವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಹೋರಾಟವೇ ಇಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದು, ರುದ್ರನ ಪ್ರಣಯಕತೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿದೆ. ಉಷಾ–ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಮತ್ತು ಸುಧಾರಣಾವಾದಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ರುದ್ರನನ್ನು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರೇಮಿಸಿದ ಉಷಾ ಆತನ ಶರಣತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು, ತನ್ಮೂಲಕ ಅವನ ಬಲಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ನಾಟಕದ ದುರಂತವಾಗಿದೆ. ರುದ್ರನನ್ನು ಶರಣನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ—ಆತ್ಮ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ತಕ್ಕ ಸತ್ವವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ದುರ್ಬಲ ಸಾತ್ವಿಕ ಸಜ್ಜನನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಬಸವಣ್ಣನೂ ಈ ಬಲಿಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಉಷಾಳ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಅವಳ ವೈದಿಕ ಜಾಣತನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ ರುದ್ರ ತಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಪ್ರಣಯವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ; ಉಷಾ, ರುದ್ರನ ಒರಟುತನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ತನ್ನ ದುರ್ಬಲವಾದ ಸಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಮುಜುಗರ ಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಿತವಾದದ್ದು ತಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಗುಣ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಅರಸಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ. ಇಬ್ಬರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಅವರವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಪರಿಪೂರ್ಣವೆನಿಸಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಸಲು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಭೂತವನ್ನು ಮರೆತು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮೂಲಕ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಇಬ್ಬರ ಅಭೀಪ್ಸೆಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿರದೆ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರ ಪ್ರೇಮವು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾಯಿಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉಷಾ... ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣ ಕೇವಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಅವರವರ ಜಾತಿಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸುವಂತಿದೆ. ರುದ್ರ ಮತ್ತು ಆತನ ಬಂಧುಗಳಾದ ಹೊಲೆಯರು ಯಾವುದೇ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಗಾಗದೆ ರೂಕ್ಷವಾಗಿ ಮುಗ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಉಷಾ, ತನಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸು ತ್ತಿರುವುದು ನಾಟಕದ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿದೆ.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದ್ದು, ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಗಾಂಧೀವಾದವರಡೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ ವರ್ಗಸ್ವರೂಪದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಘಟಿಸುವ ದುರಂತವನ್ನೇ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಅಥವಾ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಸಮುದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಸಂದೇಹಿಸುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವರ ಕೆಲವು ನಂಬಿಕೆಗಳೂ ಶೋಷಕರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತಿದ್ದವೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಘೋರ ಸತ್ಯ. ಕೆಳ ಜಾತಿಯ ಜನರನ್ನು ಸುಸಂಸ್ಕೃತಗೊಳಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ನಯಗೊಳಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಆದ ಲಾಭಕ್ಕಿಂತ ಹಾನಿಯೇ ದೊಡ್ಡದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೊಲೆಯರ ಆಹಾರ ಪಾನೀಯ ಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಅವರ ಬದುಕನ್ನು ಸುಸಂಸ್ಕೃತಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ರುದ್ರನಂತಹ ನವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಹುಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸವಲತ್ತುಗಳನ್ನು, ಅಧಿಕಾರ, ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು, ಸಾಧಿಸದೆ ಅವರು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಗುವುದರಿಂದ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಬಸವಣ್ಣ, ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕಳಕಳಿ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಮೇಲೆಯೂ ಹಿಡಿತವನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರಾಜಕಾರಣಿಯ ಚಾಣಾಕ್ಷತೆ, ಗಾಂಧೀಜಿ ಮತ್ತು ಬಸವಣ್ಣನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು. ಬಸವಣ್ಣ, ಗಾಂಧೀಜಿಯನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರದ ಮೂಲವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಣತನ ರಾಜಕಾರಣಿಗಿದೆಯೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನು ರುದ್ರನನ್ನು 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಗೆ ಬಲಿಯೆಂದು ಸಾರಿದಾಗ ಬಸವಣ್ಣನ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿ ಮರುಕ ತರುವಂತಿದೆ. ತನ್ನ ಜಾಣ್ಮೆಯಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಬಿಜ್ಜಳನೊಡನಿದ್ದ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹವಾಗಲಿ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಆಗ ಸಹಾಯ ಮಾಡದೆ ರುದ್ರನ ಕೊಲೆಗೆ ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತಾನೂ ಕಾರಣವಾಗುವ ಬಸವಣ್ಣನ ದುರಂತ, ಧ್ವನಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಾಗಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನಾಗಲಿ ಲಂಕೇಶರು ತಮ್ಮ ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ನಿಜವಾದ ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಯಲಿಗೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಿಜ್ಜಳ ಮತ್ತು ಅವನ ಪರಿಸರದ ಚಿತ್ರಣ ಯಾವುದೇ ಕಾಲದ ರಾಜ ಅಥವಾ

ಪ್ರಧಾನೀಯ ಪರಿಸರವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಿದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಸವಣ್ಣ–ಬಿಜ್ಜಳರ ಸಂವಾದ, ನಾಟಕದ ಶಿಖರದಂತಿದ್ದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಘೋರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶೋಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ ಯೆಂದರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ಶೋಷಕನೇ ಒಬ್ಬ ಹೀರೋನಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಕಿರೀಟದ ಒಂದು ವಜ್ರ, ಅತನ ಪಟ್ಟದ ಕುದುರೆ, ಚೆನ್ನಕೇಶವನ ವಿಗ್ರಹ—ಒಂದೊಂದೂ ರಾಜ್ಯದ ಅರ್ಧ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಅನ್ನ ಕಾಣಿಸಬಲ್ಲುವೆಂದು ಬಸವಣ್ಣ ನಿರ್ಭಯವಾಗಿ ರಾಜನೆದುರು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಮ್ಮ ರಾಜನ ಕುದುರೆಯ ಬೆಲೆ ಲಕ್ಷ ವರಹವೆಂದೂ ಅತನ ಕಿರೀಟದ ಪಚ್ಚೆಗೆ ಲಕ್ಷ ವರಹವೆಂದೂ ಬೀಗಿ ಮೆರೆಯುವ ಬಡ ಜನತೆಯ ಮೌಢ್ಯವೂ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಇಂತಹ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆದುರು ಜನರನ್ನು ಕ್ರಾಂತಿಗೆಬ್ಬಿಸುವುದು ಕನಸಿನ ಮಾತಾದುದರಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡೇ ಬಡ ಜನತೆಯ ಸಂಕಷ್ಟ ನಿವಾರಣೆ ಬಸವಣ್ಣನ ಆದರ್ಶವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಗುರಿ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸದೆ ಮುಂದುವರಿದ ಬಸವಣ್ಣನಿಗಿಂತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ಬಿಜ್ಜಳನ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಮಿಗಿಲಾದುದು. ಬಸವಣ್ಣನು ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯ ಆದರ್ಶವಾದಿ ಯೊಬ್ಬನ ಬೆಂಬಲ ಅವನಿಗೆ ದೊರೆತಂತಾಯಿತು; ಇದು ಅವನ ರಾಜತ್ವವನ್ನು ಭದ್ರ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾಯಿತು. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗಿರುವ ಆಸಕ್ತಿ ಅವನ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ಬಲವತ್ತರವಾದುದು. ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿ ಗೆಲ್ಲುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಯದ ಮಾತಿನಿಂದ ಸ್ನೇಹದ ಸೋಗಿನಿಂದ ಗೆಲ್ಲುವುದು ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಖಾಸಗಿಯಾಗಿ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳ ಪ್ರೀತಿಸಿದರೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಅವನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನೇ ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳನಿಂದ ಬಸವಣ್ಣನ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒದಗುವ ಸೋಲು ರುದ್ರನ ಬದುಕಿನ ಮೂಲಕ ದೃಷ್ಟಾಂತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಉಷಾ—ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರುದ್ರನನ್ನು ಹೊಸವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದವರು. ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಅರಳಿಸಿದವರು. ಆದರೆ ಬಿಜ್ಜಳನೆದುರು ಬಸವಣ್ಣ ಅಸಹಾಯಕನಂತೆ ಉಳಿದು ಉಷಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಂತೆ ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನ ಕನಸು ನುಚ್ಚುನೂರಾಗಿ ಹೊಲೆಯರ ಬದುಕು ಕರಾಳ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನೊಬ್ಬನ ಹೊರತು ಯಾರೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹತೋಟಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂತೆ ಏರ್ಪಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ, ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇರುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳನು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹತೋಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಬಸವಣ್ಣ ದುರ್ಬಲನಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ರಚಿತವಾಗಿವೆ.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೋಲಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿವೆ. ಅತಿ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಮಾತ್ಸರ್ಯಗಳಿಂದ ಜೀವಸತ್ವವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಜಡರಾಗಿದ್ದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಪಾತ್ರ ವರ್ಗದ ಒಂದು ತುದಿಯಾದರೆ, ಭಾವನೆ—ನಂಬಿಕೆ—ಉತ್ಸಾಹಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಹೊಸ ಧರ್ಮದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಕುಣಿದು ಕುಪ್ಪಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಲೆಯರು ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿ. ಕೆಳವರ್ಗದಿಂದ ಬರುವ ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಧರ್ಮವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಸಾಬರಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇವರ ನಾಯಕನಾದ ರುದ್ರನಂತೂ ಮಾತುಮಾತಿಗೂ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ಶರಣತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೊಲೆಯರ ಹಟ್ಟಿಯ ಸಮಸ್ತರೂ ರುದ್ರನ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ರುದ್ರನು ಬಸವಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಅಗಾಧ ವಿಶ್ವಾಸ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠವಾದುದೇ ಹೊರತು ತತ್ವನಿಷ್ಠವಾದುದಲ್ಲ. ಎರಡು ತುದಿಗಳಂತಿದ್ದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ–ಹೊಲೆಯರ ನಡುವೆ ಸೇತುವೆಯಾಗಬಯಸಿದ ಮಾನವತಾ ವಾದಿ ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಇವರ ನಡುವಿನ ಜಗಳವನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿದ ಬಿಜ್ಜಳ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳನು ಜಯಶಾಲಿಯಾಗುವುದು ಅಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ದುರಂತವಾಗಿದೆ.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾದರಿಯ ಕೃತಿ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವ ಅಪೂರ್ವ ಬಗೆಯ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು.

❑

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ

ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿನತ್ತ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಂದನ್ನು ಎಲ್ಲ ದೇಶದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಫಲವಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಚಯದಿಂದಾಗಿ ಮೂಲಭೂತ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜನಜೀವನವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಊಹಿಸಬಹುದು. ನಗರಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಈ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನ ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಡಿನ ಭವಿಷ್ಯದ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದವರು; ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು. ಭಾರತದ ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಈ ವರ್ಗದಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ಆಧುನಿಕ ಲೇಖಕರು ಹುಟ್ಟಿಬಂದದ್ದು. ಪ್ರಗತಿಪರವಾದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಧೋರಣೆ ಈ ವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದ ಧೀಮಂತರ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದ್ದು, ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಈ ಮೂಲಗಳಿಂದಲೇ ಪಡೆಯಿತು. ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದ, ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ಪುರಾಣಗಳನ್ನೂ ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು, ಜರುಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಯೋಗ್ಯ ವಿಚಾರಗಳಾದವು.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡುವಾದರೂ ಅಂದಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆವರಿಸಿದ್ದವು. ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಹಸನಗಳು. ಕೇವಲ ನಗೆಯೇ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು ವೈಚಾರಿಕವಾದ

ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅವುಗಳಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಆಯ್ದು, ಕೆಲವು ಪ್ರಹಸನದ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ವಾಡಿಕೆ ಅಂದಿನ ಕೆಲವು ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ, "ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಯಾವಾಗಲೋ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಸರ್‌ಡಬ್, ವಾಮನರಾಯರ ಮರಾಠಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಮಂಗಳೂರಿನ ರಂಗನಾಥ ಭಟ್ಟರ ಮರಾಠಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಒಂದೆರಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಾಟ್ಯೋಪಜೀವಿಗಳ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಕಾಲಿಡಲಿಲ್ಲ."[1] ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ Mid Summer Night's Dream ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವಾದ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರ 'ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯ'ದ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಪರತೆ ಅವರು ಪ್ರಯುತ್ನಪಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಹಸನ—ರಚನೆಗೆ ಶಕ್ತರಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತಿದೆ. ಗುಂಡೋಪಂತ ಚುರಮುರಿಯವರ 'ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್' ನಾಟಕವೂ ಐತಿಹಾಸಿಕವೆಂಬಂತಿದ್ದರೂ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಕಲ್ಪನೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿದೆ. ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿತ್‌ನ 'She stoops to Conquer' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ 'ಪತಿವಶೀಕರಣ'ವೇ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಹಸನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕೈಲಾಸಂ ಪೂರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣ ದಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ', 'ಆರು ಬೆರಳಿನ ಕುರುಹು', 'ಕನ್ಯಾ ವಿಕ್ರಯ'—ಇವು ಮೂರೂ ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಗಮನಾರ್ಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳು ಅಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಬಗ್ಗೆ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದ ಕೀರ್ತಿ ಕೈಲಾಸಂ ರವರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣರಾಗಿ ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದರ ಪ್ರವರ್ತಕರಾಗಿ ಬೆಳಗಿದ, ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಆದ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕರೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಮತ್ತು ಆಳವಾದ ಪರಿಶೋಧನೆಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿದ ಕೈಲಾಸಂ, ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮೊದಲಿಗರು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯ ವಿಕಾಸಗಳಿಗೂ ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ

ತಾರುಣ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಕಾಲವನ್ನು ಕಳೆದ ಕೈಲಾಸಂ, ಅಲ್ಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಳವಾದ ಪರಿಚಯ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಸಮಾಜ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನೋಡಿ ಬಂದವರಾಗಿದ್ದ ಅವರು, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮರುಗಿದರು; ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ತೊಡಗಿದರು.

ಕೈಲಾಸಂರವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿದೆ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ನಾಟಕಕಾರರ ಆತ್ಮ ಪ್ರಶಂಸಾ ವಿಡಂಬನೆಯ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಹಸನ ಪಿತಾಮಹ' ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಶೇಷಣವನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ಕೈಲಾಸಂರವರ ವಿದೂಷಕ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೇ ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಅಂಕುಡೊಂಕುಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಮೊದಲ ಸಾಹಿತಿಯೆಂದು ಕೈಲಾಸಂರವರನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅವರ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿ ಕೇವಲ ನಗೆಯಲ್ಲ. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ 'ನಮ್‌ಕ್ಲಬ್ಬು' 'ಅನುಕೂಲಕ್ಕೊಬ್ಬಣ್ಣ', 'ಸತ್ತವನ ಸಂತಾಪ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳೂ, ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಹಸನಗಳಾದ 'ನಮ್ ಕಂಪನಿ', 'ಬಂಡ್ವಾಳ್ವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ', 'ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ, ಅವರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹಾಸ್ಯದ ಹೊರ ಹೊದಿಕೆಯಿದ್ದು ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಗಂಭೀರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿದೆ. 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ', 'ತಾಳಿ ಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೆ', 'ಸೂಳೆ', 'ಪೋಲೀಕಿಟ್ಟಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷಾದವೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದೆ. ಮಾನವನ ಅಸಹನೀಯ ದುಃಖವನ್ನು ಮರೆಸಲು ಕೈಲಾಸಂ ಹಾಸ್ಯದ ಮೊರೆಹೊಕ್ಕರೂ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅವರೊಬ್ಬ ಮಹಾದುಃಖಿಯಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳೇ ನಮಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಕಡಲನ್ನು ಹಾಸ್ಯದ ಹರಿಗೋಲಿನಿಂದ ದಾಟಬೇಕೆಂಬುದು ಕೈಲಾಸಂರವರ ಆದರ್ಶವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಆದರ್ಶ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪಲಾಯನವಾದವಾಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ. 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯ ಮಾಧು, 'ಪೋಲೀಕಿಟ್ಟಿ'ಯ ಕಿಟ್ಟಿ ಈ ಆದರ್ಶದ ಮೂರ್ತ ರೂಪಗಳಂತಿದ್ದು—ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮೌಲ್ಯ, ಸದೃಢ ಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಂಶವೂ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಜಂಬದ ಕೋಳಿಗಳೂ ಆದ ಪುಟ್ಟು, ರಾಮೂನಂತಹವರು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೆಂಬುದು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜವಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕೈಲಾಸಂ ಮುಂದೊಡ್ಡುವ ಮಾಧು,

ಕಿಟ್ಟಿಯಂತಹವರ ಹುಂಬ ಆದರ್ಶವೂ ಅನುಕರಣೀಯವೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದೇನಿದ್ದರೂ ಈ ಬಗೆಯ ಜ್ವಲಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳತ್ತ ಮೊದಲು ಗಮನ ಹರಿಸಿದ ಧೀಮಂತ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಕೈಲಾಸಂ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ.

'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ', ಕೈಲಾಸಂರವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಆಶಯವನ್ನೂ ಮೊತ್ತದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಜನ ಜೀವನದಲ್ಲಾದ ಮಾರ್ಪಾಟು, ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿದ್ದು—'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಮತ್ತು 'ಪೋಲೀ ಕಿಟ್ಟಿ' ನೇರವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಫಲವನ್ನೇ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿವೆ. 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ಯ ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯನ ಮಕ್ಕಳಾದ ಪುಟ್ಟು, ಮಾಧು—ಎರಡು ನಮೂನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ತಂದೆಗೆ ಪ್ರೀತಿ ಪಾತ್ರನಾದ ಪುಟ್ಟು, ಓದಿನಲ್ಲಿ ಸಪ್ನಾತ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರ್ಥಿ. ಓದಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಳಿದಿದ್ದ ಮಾಧು ಪರೋಪಕಾರಿ. ತಾಯಿಗೆ ಬೇಕಾದವನು. ಈ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಧ್ವಸ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪುಟ್ಟುವಿನ ಹೆಂಡತಿ ಪಾತು ಮತ್ತು ಮಾಧುವಿನ ಹೆಂಡತಿ ಸಾತುವಿನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿಧ್ವಶ ತಂತ್ರವಿದ್ದು, ಅವರ ಕಥೆ 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯ ಎರಡನೆ ಭಾಗವಾದ 'ತಾಳಿ ಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೆ'ಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ಯ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಪುಟ್ಟು–ಮಾಧುವಿನ ಹೋಲಿಕೆಯ ಶಿಖರದಂತಿರುವ ಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿ ಬೀಳುವ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದು, ಈ 'ಅಗ್ನಿ ಪರೀಕ್ಷೆ'ಯಲ್ಲಿ ಓದಿನಲ್ಲಿ ದಡ್ಡನಾದ ಮಾಧು ಗೆಲ್ಲುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿ ಬಿದ್ದ ತಕ್ಷಣ ರೋಗಿಯಾದ ತಾಯಿಯನ್ನು ಹಸುಳೆಯಾದ ಮಗುವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ತನ್ನ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬಾಚಿಕೊಂಡು ಪುಟ್ಟು ಹೊರಕ್ಕೆ ದೌಡಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾಧುವಾದರೊ ಮನೆ ಮಂದಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ರಕ್ಷಿಸಲು ತನ್ನ ಜೀವದ ಹಂಗು ತೊರೆದು ಬೆಂಕಿಯೊಡನೆ ಹೋರಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬೆಂಕಿ ಬಿದ್ದ ಮನೆಯಂತಾಗಿರುವ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ಮಾಧುವಿನಂತಹ ಧೀರರು ಬೇಕು, ಪುಟ್ಟುವಿನಂತಹ ಪುಸ್ತಕ ಕೀಟಗಳಲ್ಲವೆಂಬ ಕೈಲಾಸಂ ಸಂದೇಶ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಮಾನವೀಯ ಬುದ್ಧಿವಂತರನ್ನೂ ಪುಟ್ಟು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ' ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದೊಂದು ಪರ್ವವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿತು. ಪುರಾಣ, ಪುಣ್ಯ ಕಥೆಗಳ ಪ್ರವಚನಕ್ಕೆ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಾಜ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧನವಾಯಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಇಬ್ಸೆನ್ನನ 'ಡಾಲ್ಸ್ ಹೌಸ್'ಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ಮಹತ್ವವೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಗೆ ಸಿಗಬೇಕೆಂದು ಅ.ನ.ಕೃ. ಹೇಳುವುದು ನ್ಯಾಯವೇ ಆಗಿದೆ.[2] ನಾಟಕಕಾರ ಗುಂಡುರಾಯ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯು ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರವನ್ನು ಕ್ಯಾಮರಾದಂತೆ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ

ಲವಲವಿಕೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಪುಟ್ಟು, ಮಾಧು, ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯ, ನಾಗತ್ತೆ, ಪಾತೂ, ಸಾತೂಗಳನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೆ ಅವರ ಮನೆ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕೈಲಾಸಂ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮನ್ವಂತರಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಈ ಉತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ಅತಿರಂಜನೆಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕವು ಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ಹುಳುಕುಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸದೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮದರ್ಶಕ ಯಂತ್ರದಲ್ಲಿಟ್ಟು ತೋರಿಸದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ"[3] ವೆಂಬ ಕಾರಣವೂ ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ. ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನು ಹೇಳುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಕೇವಲ ವಾಚ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬಾರದು. ಕ್ಯಾಮರಾದಂತೆ ಜೀವನವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಸಾಧುವೂ ಅಲ್ಲ; ಕಲಾವಿದನ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದೇ ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು.

'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯ ಮಾಧು ನಮೂನೆಯ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯೇ 'ಪೋಲೀ ಕಿಟ್ಟಿ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಂಡಿದೆ. ಕಿಟ್ಟಿಯ ಅಣ್ಣನಾದ ರಾಮುವಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕಿಟ್ಟಿಯ ವರ್ತನೆಯ ಮೂಲಕ ಆತ 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯ ಪುಟ್ಟುವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಿಟ್ಟಿಯೂ ಮಾಧುವಿನಂತೆ ಮನೆಯ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಿಗೆ ಸಹಾಯಕನಾಗಿ ವಿಧೇಯನಾಗಿದ್ದ ಸತ್ಪುತ್ರ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಮನೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿ ಬಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಆರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಿಟ್ಟಿ ತೋರಿದ ಧೈರ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರದ್ಧೆಗಳು ಅವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕಳೆಗಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಸ್ಕೌಟ್ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಚಾರದ ಉದ್ದೇಶವೂ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವುದರಿಂದ ಕಿಟ್ಟಿಯನ್ನು ಆದರ್ಶ ಸ್ಕೌಟ್ ಎಂಬುದಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸ್ಕೌಟ್ ಆದರ್ಶಗಳ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮಾನವೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಕಿಟ್ಟಿ, ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ, 'ಪೋಲಿ ಕಿಟ್ಟಿ'ಯೆಂದೇ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ. ಬಡವನಾಗಿದ್ದ ಕಿಟ್ಟಿ ಮೇಲುವರ್ಗದ ವಿದ್ಯಾವಂತರಿಗೆ ಪೋಲಿಯಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. 'ಪೋಲಿ ಕಿಟ್ಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ವರ್ಗಭೇದವು ಸರಳವಾದದ್ದು. ಕೈಲಾಸಂರವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವ ಬಡತನ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಬಡತನವೇ ಹೊರತು ನಿಜವಾದ ಉಗ್ರದಾರಿದ್ರ್ಯವಲ್ಲ. ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗವನ್ನೇ ತಾತ್ಸಾರದಿಂದ ಹೀಗಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಿಟ್ಟಿಯ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಮಹಾರಾಜರಿಂದ ಬಹುಮಾನ ದೊರೆಯುವುದು ಅಲ್ಲಿನ ವಿಪರ್ಯಾಸವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಕಿಟ್ಟಿ ಈ ಬಹುಮಾನವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದಲೇ ಪಡೆವನೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು

ಅದ್ಭುತ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಗೊಂಡಿತು.

'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ', 'ಪೋಲೀ ಕಿಟ್ಟಿ'—ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆ. 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯ ಪೂರ್ವರಂಗ—ಉತ್ತರ ರಂಗಗಳೆರಡೂ ಮೂಲ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪರಿಪೋಷಕವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಗಿವೆ. ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಗುರಿಯು ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ 'ಪೋಲೀ ಕಿಟ್ಟಿ'ಯ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ವಾಚಾಳಿತನ ಅಗತ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ, ಚೀಫ್ ಸ್ಕೌಟ್‌ರಾದ ಮಹಾರಾಜರ ಆಗಮನ—ನಿರ್ಗಮನವೇ ಮುಂತಾದ ಭಾಗವು ದೀರ್ಘವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ವಾಚ್ಯಗೊಳಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ.

'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯ ದ್ವಿತೀಯ ಭಾಗವಾದ 'ತಾಳಿಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೇ', ಕೈಲಾಸಂರವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ವಿಡಂಬನೆ, ಹಾಸ್ಯ, ಸಂಭಾಷಣಾ ಚಾತುರ್ಯ, ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಉಗ್ರ ರೋಷ, ನೋವಿಗೆ ಒಳಗಾದವರನ್ನು ಕುರಿತ ಮಾನವೀಯತೆ—ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ಕೈಲಾಸಂರವರ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಯ ಕುಟುಂಬಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯ ಮೂಲಕ 'ಟೊಳ್ಳು', ಮತ್ತು 'ಗಟ್ಟಿ'ಯ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಗುರು ತಾಯಿ, ಮನೆಯೇ ಮೊದಲ ಶಾಲೆ—ಎನ್ನುವ ಕೈಲಾಸಂ, ರಾಮಣ್ಣ—ರಂಗಣ್ಣ ಇವರಿಬ್ಬರ ಮನೆಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೂ ಅವರ ಮಕ್ಕಳ ಗುಣಶೀಲಗಳನ್ನು ವಿದ್ಯುಶ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಕ್ರೂರಿಯೂ ಜಗಳಗಂಟಿಯೂ ಆದ ವಿಧವೆಯಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ನಾಗತ್ತೆಯ ಪಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಳುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೂ ಸಮಾಜದ ಘೋರ ಕಳಂಕದಂತಿರುವ ವಿಧವೆಯರ ನೋವು ಆಕ್ರೋಶಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತೆ ನಾಗತ್ತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಾಗತ್ತೆಯಂತಹ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವಿಧವೆಯರ ಕಾಠಿಣ್ಯದ ಹಿಂದಿರುವ ಸಂಕಟವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿರುತ್ತಾರೆ; "ಈಕೆ ಅಂಥಾ ಹೆಂಗಸರು ಪಾಪ ಕೈಹಿಡಿದವನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ತನ್ನ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯದ ಸಂಸಾರದ ಸುಖಾನ್ನ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತಲೂ ಇರೋರು ಅನುಭವಿಸೋದ್ನ.... ತನಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದ್ದಲ್ಲದೆ, ಇತರರು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹೆತ್ತು ಸಾಕೋ ಸುಖಾನ್ನ ನೋಡ್ತೂತ್ಲೂ ಇರ್ತಾರಲ್ಲಾ.... ಇವರಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದೇ ಇರೋದು ಆಶ್ಚರ್ಯ.... ತನ್ನ ಭಾಗ್ಯಾನ ಕಳಕೊಂಡ ಯಾತನೇಲಿ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ರೇಗಿದಾಕ್ಷಣವೇ ನಾವು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳೋದೆ? ತಪ್ಪು ಸಾತೂ... ಇನ್ನು ಮೇಲೆ

ನಾಗತ್ತೆ ಏನು ಹೇಳಿದರೂ ಏನು ಮಾಡಿದರೂ...... ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ರೋಗಿಗಳು ನೋವು ತಡೀಲಾರದೆ ರೇಗಿದರೆ ಹ್ಯಾಗೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೋಬಾರದೋ ಹಾಗೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳದೆ ನಡಕೊಳ್ಳೋದು... ಅದು ಜಾಣತನ.''

''ತಾಳಿಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೆ'' ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಹೆಣ್ಣು ಹೆತ್ತವರ ಸಂಕಟ. ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಮದುವೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳು ಪಡುವ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೂ ಇಂತಹ ಆಕ್ರೋಶ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಮೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲೆರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹಯ್ಯನ ಮಗಳ ಮದುವೆಯ ಪ್ರಯತ್ನದ ಕಥೆಯನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವಾದ 'ಯೋಧ್ಯವಾಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೆಸರಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೀರೋಚಿತವಾಗಿದೆ. ನರಸಿಂಹಯ್ಯನ ಮಗಳನ್ನು ಆರುಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಗಳ ವರದಕ್ಷಿಣೆ ಸಮೇತ ತಮ್ಮ ಮಗನಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಒಪ್ಪಿದ್ದ ಮಾಮಲೆದಾರ ರಾಮಣ್ಣ ದಂಪತಿಗಳು ಮದುವೆಯ ಮುಹೂರ್ತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಹನ್ನೊಂದು ಸಾವಿರ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನ ಮನೆಯನ್ನು ಭೋಗ್ಯಕ್ಕೆ ಬರೆದಾದರೂ ಕೂಡಲೆ ಈ ಹಣವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಬೇಕೆಂಬ ರಾಮಣ್ಣನ ಕ್ರೌರ್ಯ ನರಸಿಂಹಯ್ಯನನ್ನು ಹುಚ್ಚನನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಕೋಪಾತಿರೇಕದಿಂದ ರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ಚಪ್ಪಲಿಯಿಂದ ಒದ್ದು ಓಡಿಸಿ, ಅದೇ ದಿನ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಸದ್ಗುಣವಂತರಾದ ಬಡ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಮಗಳನ್ನು ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ದಂಪತಿಗಳು ಧಾರೆಯೆರೆದು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಸರಳವಾದ ಕಥೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕವೇ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿರುವ ಕೈಲಾಸಂ ಇಲ್ಲಿ ಬಂಡುಕೋರರಂತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸದೆ ಗೋಳಾಡುತ್ತಾ ಸಹಿಸುವ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳ ಉಳಿದ ನಾಯಕರಂತಿರದೆ ಇಲ್ಲಿನ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಅನ್ವರ್ಥ ನಾಮಧಾರಿಯಾಗಿ ರಾಮಣ್ಣನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಉಗ್ರ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವುದು ಇದೊಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾದರಿಯ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, 'ಟೊಳ್ಳು'–'ಗಟ್ಟಿ'ಯ ವಿಚಾರ ವಿಮರ್ಶೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿದ್ದು ಪರಿಹರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳು ಅಲ್ಲಿವೆಯಾದುದರಿಂದ, ಅಪರಿಹಾರ್ಯ ವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ಮಾದರಿಯ ದುರಂತ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಇವುಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು ಅಸಂಭವವೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ', 'ಸೂಳೆ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಷ್ಠುರತೆಯ ಘೋರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕರುಣಾಮಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೂ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಉಜ್ವಲತೆ ಅಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮಠಾಧಿಪತಿಯ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿ

ಸಮಾಜದಿಂದ ಹೊರಗಾದ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ದುರಂತ ಕಥೆಯನ್ನು 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ' ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಣ ಮತ್ತು ಹುಸಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಬಡವರ ಸಂಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಇಂತಹ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ದುರ್ಗತಿಯನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ಕೊರತೆ, ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಬುಡದಿಂದ ಶೋಧಿಸದಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅನುಲೋಮ, ವಿಲೋಮ ಪದ್ಧತಿಗಳಂತಹ ಘೋರ ತಾರತಮ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ವೈದಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಶೋಷಣೆಯ ಇತಿಹಾಸ ದೀರ್ಘವಾದದ್ದು, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದದ್ದು. ಕೈಲಾಸಂ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವರದಕ್ಷಿಣೆಯಂತಹ ದುಷ್ಟಪದ್ಧತಿ ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನದೆಂದೂ ಮಠಾಧಿಪತಿಗಳ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೂ ಆರ್ಷೇಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ವಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಭಾವಿಸುವ ಕೈಲಾಸಂ ಯಾವುದೇ ಅನಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪದ್ಧತಿಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಮೂಲಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಶೋಧಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮಹತ್ವ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'ದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪರಿಶೋಧನೆಯಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಾಗಿ ಅದರ ಯಶಸ್ಸು ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ. ಕುಟುಂಬದ ಅಜ್ಜಿಯ ಸಾವಿನಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದು ಮೊಮ್ಮಗಳ ಸಾವಿನಿಂದ. ಈ ಎರಡು ಸಾವುಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬದುಕು ಸಾವಿಗಿಂತ ದುಸ್ಸಹವಾದದ್ದು. ವರದಕ್ಷಿಣೆಗೆ ಹಣವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾಪ್ತ ವಯಸ್ಕಳಾಗಿಯೂ ಮದುವೆಯಾಗದೆ ಉಳಿದ ಸರಸು, ಕುಟುಂಬದ ಮೂರು ತಲೆಮಾರನ್ನೂ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಗೊಳಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿ ಉತ್ಕಟವಾಗಿದೆ. ಅವಿವಾಹಿತ ಸರಸೂವಿನ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಅವಳ ಮದುವೆಯಾಗದಿದ್ದರಿಂದ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೊದಗಿದ ಬಹಿಷ್ಕಾರದ ನೋವಿನಿಂದ ನರಳುತ್ತಲೆ ಸತ್ತ ಅಜ್ಜಿ, ಶ್ರಾದ್ಧಕ್ಕೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಹುಡುಕುವುದರಲ್ಲೇ ಜೀವನದ ಹುಮ್ಮಸ್ಸನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಕುಟುಂಬದ ಯಜಮಾನ ರಂಗಣ್ಣ, ಇಡೀ ಕುಟುಂಬವೇ ಶಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸರಸೂವನ್ನೂ ಅಕ್ಕರೆಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಂಡ ತಾಯಿ ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ — ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗದ ಚಿತ್ರಣ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದೆ. ಪಾರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದಂತಹ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವ ಭಯಾನಕ ವಾತಾವರಣವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಂಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಆವರಿಸುವ ಅಸಹನೀಯ ದುಃಖದ ಶಿಖರದಲ್ಲಿ ಸರಸೂವಿನ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಸರಸೂವಿನ ಶವದ ಎದುರು ಗೋಳಾಡುತ್ತಾ, "ನನ್ನಡತನದ ಪಾಪಕ್ಕೆ .... ನೀನ್ಬಲಿ ಆದ್ಯಾ..... ಈ ತಪ್ಪಾರದೂ ಈ ತಪ್ಪಾರದೂ?" ಎಂದು ಚೀರಿಡುವ ರಂಗಣ್ಣನ ಆರ್ತಧ್ವನಿ ಬಹುಕಾಲ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವಂತಿವೆ. ಸರಸೂವಿನ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವಂತೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿದೆಯಾದರೂ ಅವಳ ಸಾವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಡುಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಂಭಾಷಣೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಇರಿತ ಕೈಲಾಸಂರವರ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ತೀಕ್ಷ್ಣತರವಾಗಿದೆ. ಭಾವನಾಮಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಸರಸೂ ಸಾಯುವ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಕಲ್ಪನೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ, ಉತ್ಕಟವಾಗಿದೆ.

ಹೆಣ್ಣಿನ ಗೋಳು ಕೈಲಾಸಂರವರನ್ನು ಕಲಕಿದಂತೆ ಮತ್ತಾವ ವಿಚಾರವೂ ಕಲಕಿರಲಾರದು. ತಾಯಿ, ಹೆಂಡತಿ, ಮಗಳು, ಸೊಸೆ—ಹೀಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ದುಃಖವನ್ನು ವಿವಿಧ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಗತ್ತೆ, ಸರಸು, ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ, ಮುಂತಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ವಿವಿಧ ನಮೂನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರ ದುಃಖದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಾಳ್ಮೆ—ಸಹನೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಅವರು 'ಸೂಳೆ'ಯಲ್ಲಿ ತೀರಾ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಅರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾದರಿಯ ಹೆಣ್ಣು ಯಾವುದೇ ಜಾತಿ—ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರದೆ ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಯನ್ನು ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿ ಕೇವಲ ಒಂದು ದೇಶ ಅಥವಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸಿ ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ. ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣ, ಅದನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಗಂಡಸರು, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ದರ್ಪದಿಂದ ಮೆರೆಯುವವರ ದುರಾಸೆಯೆಂಬುದು ಕೈಲಾಸಂ ಅಭಿಮತವಾಗಿದೆ. ಸೂಳೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಕೃತಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಅವರು ಅಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಆರ್ಥಿಕ—ಲೈಂಗಿಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರರ ಸುಧಾರಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮೇಲುಗೈಯಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಮಾಜದ ಗರತಿಯರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಸೂಳೆಯನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಲು ಬಂದ ಲೇಡಿ ಶಿವದಾಸ ಅಯ್ಯರ್ ಪಾತ್ರ ನಾಟಕದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದ್ದು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಲೇಡಿ ಶಿವದಾಸ ಅಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಸೂಳೆಯ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಕುಶಲತೆಯಿರದೆ ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಸಂವಾದ ಅತಿ ರಂಜಿತ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ನಾಟಕವು ದುರಂತ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಉಜ್ವಲತೆ ಮಿಂಚಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸತ್ತ ಸೂಳೆಯ ಶವದ ಬಳಿ ಗೋಳಾಡುವ ಅವಳ ತಾಯಿಯ ಮಾತುಗಳು ಮರ್ಮಘಾತಕವಾಗಿವೆ. ತನ್ನ ಮಗಳು, ಮೊಮ್ಮಗಳ ಶವದ ಎದುರೂ ತನ್ನ ಭವಿಷ್ಯದ ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿನ ಚಿಂತೆ ನಡೆಸುವ ಈ ಮುದುಕಿ, ಕೈಲಾಸಂರವರ ಸಾರ್ಥಕ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಸೂಳೆಯನ್ನು ಆರಾಧಿಸುತ್ತಾ ತನ್ನ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಅವಳಿಗೆ ಧಾರೆಯೆರೆದು ಅವಳೊಂದಿಗೆ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸುಬ್ಬುವಿನ ಪಾತ್ರ ಸಂಯಮಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಸೂಳೆಗೆ ಆತನು ಕತೆ ಹೇಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ರಮ್ಯವಾಗಿದೆ. 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'

ಮತ್ತು 'ಸೂಳೆ' ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರಗಳು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಯುವ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕ ತತ್ವದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಣ್ಣಿನ ತ್ಯಾಗ ಗುಣವನ್ನು ತಾಯ್ತನವನ್ನು ವೈಭವಿಸಿ ಅದರ ಎಳೆ ಎಳೆಯನ್ನೂ ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಕೈಲಾಸಂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿ. ನಾಗತ್ತೆ, ಸರಸೂ ಸೂಳೆಯಂಥವರ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಅವರು ಅಂತಃಕರಣ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಲೇಡಿ ಶಿವದಾಸ ಅಯ್ಯರ್, ಭಾಗೀರಥಮ್ಮ, ಲಕ್ಷಮ್ಮನಂತಹವರ ತಾಯ್ತನವನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಅನುಕಂಪೆಯನ್ನು ಅವರು ನವೀನ ಮಾದರಿಯ ಹೆಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ತೋರಲಿಲ್ಲ. 'ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ಹುತ್ತ'ದ ಸರೋಜ ಮತ್ತು 'ಗಂಡಸ್ಕತ್ರಿ'ಯ 'ಆಕೆ'ಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಅನುದಾರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಗಂಡಸ್ಕತ್ರಿ' ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ರಚನೆಗೆ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ–ಸಮಾಜ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಒಟ್ಟು ಆರೋಗ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ನೀತಿ ನಿಯತ್ತುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಕೈಲಾಸಂ, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಕಠೋರ ನ್ಯಾಯದಿಂದ ವಿನಾಯಿತಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಮೀರಲು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಎಂದಿಗೂ ಅಧಿಕಾರವಿಲ್ಲವೆಂದು 'ಗಂಡಸ್ಕತ್ರಿ'ಯ ಅಶ್ವತ್ಥ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಪ್ಪು ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟ ಹೆಣ್ಣು ಎಂದಿಗೂ ಸುಧಾರಿಸಲಾರದವ ಳಾಗುತ್ತಾಳೆಂಬ ಅಶ್ವತ್ಥನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಮ್ಮತಿಯೂ ಇರುವಂತಿದೆ. ಈ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡುವಂತೆ 'ಆಕೆ'ಯನ್ನು ಅಶ್ವತ್ಥ ಮತ್ತು ರಂಗಣ್ಣ 'ಬೇಟೆ'ಯಾಡುತ್ತಾರೆ. 'ಆಕೆ'ಯ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯಲು ಅವರು ಅನುಸರಿಸುವ 'ನಾಟಕದ ರಿಹರ್ಸಲ್', ಉಪಾಯ ಹಳೆಯ ಮಾದರಿಯ ತಂತ್ರವಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಬೇಟೆಯ ತಂತ್ರದಂತೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ರಚನೆ ಹಲವು ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆಯಾದರೂ ಸಂವಾದ ಕುಶಲತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕೆಯ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪದ ಅರಿವಾದ ಮೇಲೆ ಅಶ್ವತ್ಥನು ಅವಳನ್ನು ಹೊರ ಹಾಕುವಾಗ ತೋರಿಸುವ ಸಂಯಮ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದ್ದು ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಶ್ವತ್ಥನ ತಣ್ಣನೆಯ ನಿಯತ್ತಿಗಿಂತ ವಂಚಕಳಾಗಿದ್ದರೂ ಅಸಹಾಯಕಳಾಗಿರುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ವೇದನೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಕುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ಮಾತ್ರ ಅವಳನ್ನು ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ 'ಗಂಡಸ್ಕತ್ರಿ' ಅಥವಾ 'ಸ್ತ್ರೀಮುಖಿ ವ್ಯಾಘ್ರ'ವೆಂದೇ ಕರೆದಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಆಶ್ಚರ್ಯದಾಯಕವಾಗಿದೆ. 'ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ಹುತ್ತ'ದ ಸರೋಜನ ಪಾತ್ರವಂತೂ ತೀರಾ ಕೃತ್ರಿಮವಾಗಿದ್ದು ಆ ಪಾತ್ರದ ಖಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಬೇಕೆಂದೇ ಕರಾಳಗೊಳಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದ ಕೈಲಾಸಂರವರ ನೀತಿ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿದ್ದು ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ಗಂಭೀರವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಿದ್ದೂ, ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಮಹತ್ವ ದೊರೆತುದರಿಂದ ಪೇಲವವಾದ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ನಮ್ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಕೆ' ಮತ್ತು 'ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ' ಚರ್ಚಿಸಬಹುದಾದ ಕೃತಿಗಳು. 'ನಮ್ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಚರ್ಚೆಯ ಮೂಲಕ ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಮಂತರ ಅವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಲೌಕಿಕದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿ ಹಾಕುವ ಪುರೋಹಿತರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಕೈಲಾಸಂ ಇದನ್ನು ಆರ್ಥಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸದೆ, ನೀತಿಯ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಮೇಲು ವರ್ಗದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಅವನತಿಯನ್ನು ತೇಲಿಸಿ ಅವರ ಜಾಣತನ, ದರ್ಪ, ಠೀವಿಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುವ ಮೂಲಕ ಬಡಪುರೋಹಿತರನ್ನು ಸಣ್ಣವರನ್ನಾಗಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ತೀರಾ ತೆಳುವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿರುವುದರಿಂದ ಚರ್ಚೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕ್ರಮಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಮಾಜವೊಂದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಗಂಭೀರವಾದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದ್ದರೆ 'ನಮ್ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಕೆ'ಯು ಶ್ರೇಷ್ಠ ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಉತ್ತಮ ಸಂವಿಧಾನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಭಾವವೂ ಈ ನಾಟಕದ ಸೋಲಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕತೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಾದ ಏರುಪೇರುಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ 'ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ' ಪ್ರಹಸನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಸಮಸ್ಯೆ ಗಂಭೀರವಾದುದು 'ಸರೋಜ—ಸುಬ್ಬು' ಮತ್ತು 'ಕಮಲ—ನರಸಿಂಹಯ್ಯ'— ಈ ಎರಡು ಸಂಸಾರಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಆದರ್ಶ ದಾಂಪತ್ಯದ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ನಾಟಕಕಾರರ ಗುರಿಯಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಗಂಡನನ್ನು ಬೆದರಿಸಿ ಬಾಳುವ ಸರೋಜ, ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕ್ರೂರವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನರಸಿಂಹಯ್ಯನಂತಹವರನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಂಡತಿಗೆ ವಿಧೇಯನಾಗಿರುವ ಸುಬ್ಬು, ಗಂಡನನ್ನು ನಮ್ರವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವ ಕಮಲು ಕೈಲಾಸಂರವರ ಅನುಕಂಪೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ಅತಿರೇಕಗಳ ನಡುವೆ ಸುವರ್ಣ ಮಾರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದು ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಗಂಡ—ಹೆಂಡಿರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ಸರಳವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ನರಸಿಂಹಯ್ಯ, ಸರೋಜರಂತಹ ಅತಿರೇಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸಿ ಚರ್ಚೆ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಅವರ ಸ್ವಭಾವ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನಡೆಸುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಕಮಲೂ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸರೋಜಳ ಚುಚ್ಚು ಮಾತಿನಿಂದ ನರಸಿಂಹಯ್ಯನಿಗೂ ಕಮಲುವಿನ ಉಪದೇಶದಿಂದ ಸರೋಜಳಿಗೂ ಮನಃಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಸುಲಭ ಪರಿಹಾರ ಸಿಗುವುದು ಅವಾಸ್ತವವಾಗಿದೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಪರಮ ಗುರಿ ಆದರ್ಶ ಮಾತೆಯಾಗುವುದಾಗಿದ್ದು, ಅವಳ

ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸರ್ವಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಈ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದರತ್ತ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಕೈಲಾಸಂ ವಾದ, ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಬಿಡುವಂತಹುದು. ಇದನ್ನೂ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸದೆ, ಪ್ರಹಸನವಾಗಿಸಿ ಬಿಡುವ ಅತಿರಂಜಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮುಕ್ಕಾಗಿದೆ. 'ಟೈಗರ್' ಅವಾಂತರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯಾದರೂ ಬಿಗಿಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.

'ಹೋಂ ರೂಲು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸೂತ್ರಗಳು ಹಸ್ತಾಂತರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯೇ ಯಜಮಾನಿಯಾಗಿದ್ದು ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಕೇಂದ್ರ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬ ಪದ್ಧತಿ ಶಿಥಿಲವಾಗಿ, ಹೆಂಡತಿಯೇ ಸರ್ವಸ್ವವಾಗುವ ಕೇಂದ್ರ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರೆತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ—ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದ್ದು, ಇದರಿಂದ ಏರ್ಪಡುವ ಘರ್ಷಣೆಯೇ 'ಹೋಂ ರೂಲು' ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಅತ್ತೆ ಸೊಸೆಯರ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಸೊಸೆಗೆ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆತು ಕುಟುಂಬದ ಸೂತ್ರಗಳು ಅವಳ ಕೈ ಸೇರುತ್ತವೆ; ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ರಾಮಣ್ಣನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ 'ಯಜಮಾನ್ರು ಮನೇಲಿದಾರೆಯೇ?' ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ ರಾಮಣ್ಣನ ತಾಯಿ ಕೊಡುವ ಉತ್ತರ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದ್ದು ಬದಲಾವಣೆಯ ದಿಕ್ಸೂಚಿಯಂತಿವೆ: "ಈ ಯಜಮಾನ್ನೆ ರಾಮಣ್ಣಂದೊಂತ ತಿಳ್ಕೊಂಡಿದಾನಾ ಮೂಢ.... ಸರಿ ಆಫೀಸ್ರೂಮ್ನ್ಗೆ ಎಳ್ಕೊಂಡ್ಹೋಗಿ ಕುರ್ಚಿ ಮೇಕ್ಕೂಡ್ಸಿ.... ಬೋಳ್ಸಿದ್ ಮೀಸೆನವಳ ತುಟಿಗ್ತಗಲ್ಸೀ... ತೋರ್ಸು ಮನೆ ಯಜಮಾನ್ರನ್ನ ಮೂಢಾ ಮೂಢಾ"—ಎಂಬುದಾಗಿ ತುಚ್ಛೀಕರಿಸುವ ತಾಯಿಯ ಮಾತಿನೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಮಗನನ್ನು ಹೊತ್ತು ಹೆತ್ತು ಸಾಕಿ 'ಅಣ್ಣಮ್ಮಗಳಿಗಾಹುತಿ'ಯಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸುವ ತಾಯಂದಿರ ಸಂಕಟವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಾಯಂದಿರನ್ನು ಕುರಿತ ಅನುಕಂಪೆ ಯಿದ್ದೂ ಅದನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಸದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೀಡುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಅನುಸರಿಸಿರುವ ವಿಡಂಬನಾ ಶೈಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಹಾಸ್ಯವಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಟುಂಬದ ತಾಯಿಯ ಪರವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಯಿದ್ದೂ ಮಗಸೊಸೆಯರನ್ನು ಅನುಕಂಪೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು ನಾಟಕದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೈಲಾಸಂ ಮೂಲತಃ ಒಬ್ಬ ಕನಸುಗಾರ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ವ ಹೋಗಿ ಗುಣಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಬೇಕು; ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸುಖ ಅಂತರಂಗದ ನೆಮ್ಮದಿ ಯಲ್ಲಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಬಾಹ್ಯದ ಸಾಧನ, ಸಂಪತ್ತು ಮತ್ತು ಸುಖೋಪಕರಣಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ;

ಮಕ್ಕಳ ಶಾಲೆ ಮನೆ; ಅವರ ಗುರು ತಾಯಿ—ಮುಂತಾದ ಅವರ ಎಷ್ಟೋ ಕನಸುಗಳಿಗೆ ವಾಸ್ತವದ ಸ್ಪರ್ಶವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಅವರ ಕನಸುಗಳು ರಮ್ಯತೆಗಾಗಲಿ ಆಕರ್ಷಣೆಗಾಗಲಿ ಕೊರತೆಯೇನಿಲ್ಲ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಿಗಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದ ದೋಷವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಆದರ್ಶ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತ ಕೈಲಾಸಂ ವಿಚಾರಗಳೂ ಖಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ.

ಗಂಡುಹೆಣ್ಣಿನ ಸಮಾನತೆಯನ್ನೂ ಕೈಲಾಸಂ ಒಪ್ಪುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಕ್ಷೇತ್ರ ಭಿನ್ನವಾದುದೆಂದೂ ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಅವರ ನಂಬಿಕೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅವನತಿಯನ್ನು ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ಖಂಡಿಸುವ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರ ಕಪಟಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವ ಕೈಲಾಸಂ ಬಂಡುಕೋರರಲ್ಲ. ಅವರೊಬ್ಬ ಮಾನವತಾವಾದಿಯಾಗಿದ್ದು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಉನ್ನತ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಈ ಅಮೂರ್ತ ಆದರ್ಶಗಳು ಶಾಶ್ವತವಲ್ಲವೆಂದೂ ಬದಲಾದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಲಾರವೆಂದೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಕೈಲಾಸಂರವರ ಬಹುಪಾಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರೆಲ್ಲ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ದುಃಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವವರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸದೆ ಪ್ರತಿಭಟಿಸದೆ ಸಹಿಸಿಕೊಂಡು ಮೂಕವೇದನೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಈ ನತದೃಷ್ಟರ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವರ್ಗದ ಕೌರ್ಯವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅವನತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅವರು ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಅಪರೂಪ. ಅವರ ವಿಧಾನ, ಚಿತ್ರ ಗ್ರಾಹಕನಂತೆ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದೇ ಹೊರತು ಪರಿಹಾರ ಸೂಚಿಸುವುದಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ' ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಬಲ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಇದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆತಂಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬಹುದಾದರೂ ಹಣವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿವೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೇ ಆಗಿರುವುದು ತೀರಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವಿಚಾರ. ಸೇವಕರೇ ಮುಂತಾದ ಕೆಳಜಾತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೇನಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ತಿರುಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವರಲ್ಲ. ನಾಟಕವು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗೂ ಕೆಳವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ತೀರಾ ತೆಳುವಾದುದು. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸ್ವತಃ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾಗಿದ್ದ ಕೈಲಾಸಂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶಾ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅವನತಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿಧವೆಯರ ಗೋಳು, ಶ್ರಾದ್ಧದ

ದಕ್ಷಿಣೆಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮಾರಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಡವರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ಮದುವೆಯಾಗದ ವಯಸ್ಸಾದ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳಿದ್ದ ಬಡ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳ ದುಸ್ಥಿತಿ—ಇವೆಲ್ಲಾ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಿದ್ದು ಈಗ ಅಂತಹ ಶೋಚನೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಲ್ಲವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಾಜವು ಹಾಯ್ದು ಬಂದ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಇಂತಹ ಸಂಕಟದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ನಾಟಕಗಳು ದಾಖಲೆಗೊಳಿಸುತ್ತವೆಯಾದುದರಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಮಹತ್ವ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರು ತಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಿದ್ದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆಂಬುದೂ ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯೇನಲ್ಲ. ಅನೇಕಾನೇಕ ಜಾತಿ ಉಪಜಾತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಮಗ್ರ ಜೀವನವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತಹ ಕೃತಿಗೆ ಬದುಕಿನ ಆಳವಾದ ನೋಟ ಲಭ್ಯವಾಗದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಜಾತಿ ಬದ್ಧ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದ ಜಾತಿಗಳ ಅರಿವು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯದ ನೆಲೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಇಂದಿಗೂ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೇಶ ಬದಲಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಮಿಶ್ರ ಭಾಷೆಯ ಶೈಲಿ ಸಹ ಅವರ ಕ್ಯಾಮರಾ ತಂತ್ರಕ್ಕನುಸಾರಿಯಾದದ್ದು. ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದವರಾಗಿದ್ದು ಈ ಜನಗಳ ಭಾಷೆಯ ಕೃತಕತೆ ಕೂಡ ಅವರ ಪೊಳ್ಳುಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಿದ್ದು ಕೈಲಾಸಂ ಅದನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಹಜ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕೈಲಾಸಂ, ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದಲೇ ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಬಲ್ಲ ಸಮರ್ಥರು. 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'ದಂತಹ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಳಸಿರುವ ಅಪ್ಪಟ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. "ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಕಂಪನಿ ಕವಿ'ಗಳ ಸೆರೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಕೈಲಾಸಂ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ 'ನಾಟಕ ಭಾಷೆಯ' ಕೃತಕತೆಯಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದವರು ಕೈಲಾಸಂ.... ಅವರ ಶೈಲಿ ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸರ್ವಾಂಗಸುಂದರವಾಗಿ ಬಳಸಲು ಆಗಬೇಕಾದ ಕೃಷಿಗೆ ಭೂಮಿ ಹಸನು ಮಾಡಿದವರು ಕೈಲಾಸಂ."[4]

ಕೈಲಾಸಂ ತರುವಾಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹೊಂದಿದವರು. ಉತ್ತರ

ಕರ್ನಾಟಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಧಾರವಾಡ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಮೊದಲು ಕೆಲಕಾಲ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದ ಅವರು ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾದ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಬಿಟ್ಟರೆ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಪ್ರಮುಖರು. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ನಾಟಕಕಾರರು ಅತಿ ವಿರಳವಾಗಿ ದೊರಕುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಧ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ನೂರಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿ ಪ್ರಯೋಗ ನಾವೀನ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ಅಗ್ರಗಣ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿರುವ ಅತೃಪ್ತಿ ಅರಾಜಕತೆಗಳನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ದಾಖಲೆಗೊಳಿಸಿವೆ. 1930-80ರ ಅವಧಿಯ ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಒದಗಿಸಬಹುದಾದ ಪುರಾವೆಗಳು ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಅದರಿಂದ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಹೊಸಸಮಸ್ಯೆಗಳು—ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವರಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಅವರು ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವದ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಗಮನಿಸದಿದ್ದ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು. ಮಾನವನ ಲೈಂಗಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಪ್ರೇಮ, ವಿವಾಹ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಬಡತನ, ನಿರುದ್ಯೋಗ—ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ಹರಿತವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನಿಷಿದ್ಧವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಅಥವಾ ಮಹತ್ವದವಲ್ಲವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದವು. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ವನ್ನು ಕುರಿತು ಎದ್ದ ಕೋಲಾಹಲ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. "ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕೈಲಾಸಂರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿದೆ. ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ."[5] ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ಕಾಲದ ಅಂತರ. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೂರನೆಯ ದಶಕದಿಂದ ನಾಟಕ ರಚಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿ, ಮುಂದಿನ ಅರ್ಧ ಶತಮಾನದ ಕಾಲವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿರುವವರಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದು ಮರೆಯಾದ ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೂ

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೂ ಇದ್ದ ಭಿನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರು ತಮ್ಮ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕವಾದ ಮೂರು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುವ್ವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ರಚಿಸಿದ 'ಹರಿ ಜನ್ವಾರ', 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ', 'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ'—ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಸಮಸ್ಯೆ, ವರ್ಗಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಪರ ಒಲವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. "ಕೈಲಾಸಂರಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಸಮಾಜದ ಹುಳುಕುಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯಲು ನಗೆಯ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕೃತಿಯ ಉಪಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೇ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಸಮಾಧಾನ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯತ್ತ ಒಲವಿದೆ—ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ, ಸಮಾಜದ ಉದ್ಧಾರ ಇವುಗಳತ್ತ ಹರಿಯುವ ಒಂದು ವಿಚಾರಧಾರೆಯಿದೆ"[6]. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಹಲವು ವಸ್ತುಗಳು ಸಮಾನವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇಬ್ಬರ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ವೈದಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಬದುಕೇ ಮೂಲ ಭಿತ್ತಿಯನ್ನೊದಗಿಸಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗಿಂತ ಶ್ರೀರಂಗರು ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂಬಂಧದ ಅವರ ನಿಲುವು ಉದಾರವಾದಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ನಿಲುವನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದೆ.

'ಹರಿಜನ್ವಾರ', ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಈ ನಾಟಕ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕುಟುಂಬದ ಯಜಮಾನ ದೊಡ್ಡರಾಯ ರಾಜಕೀಯ ಮುಂದಾಳೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ಹಬ್ಬುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡರಾಯನ ಹರಿಜನೋದ್ಧಾರದ ಢಾಂಬಿಕತೆಯು ಒಂದೆ ಸ್ವಾರ್ಥವಿದೆಯಾದರೆ ಆತನ ಮಗನಾದ ಶಾಮ ಹುಂಬ ಆದರ್ಶವಾದಿ. ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ದೊಡ್ಡರಾಯನ ಹೆಂಡತಿ ವೇಣಕ್ಕನ ಸರಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಜಯ ಗಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ದೊಡ್ಡರಾಯನಂತಹ ನಾಯಕರು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹರಿಜನೋದ್ಧಾರ, ಸನಾತನನಿಷ್ಠೆ, ಮುಸ್ಲಿಂ ಸೋದರತ್ವ ಮುಂತಾದ ವಿರೋಧಾಭಾಸಕಾರಿ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಪ್ರಜಾ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಸಮರ್ಥ ವಿಡಂಬನೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಪರಿಸರದ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಏರ್ಪಡುವ ಈ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ದೊಡ್ಡರಾಯನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ದಿಕ್ಕುಗೆಡಿಸುತ್ತವೆ. ತನ್ನ

ತಂದೆಯ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ತನ್ನದನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಯಸುವ ಶಾಮನಿಗೆ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಾಗಲಿ ಧೈರ್ಯವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಹೊಸ ಜನಾಂಗದ ದಿವಾಳಿತನಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡರಾಯನ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಸನಾತನವಾದಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಅಂತಪ್ಪ ಮತ್ತು ತಾತ್ಯಾಚಾರಿಗಳಂತೆ ವಸಂತನೂ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಾಗ ಬಯಸುವುದು ಶಾಮನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ. ಇವರೆಲ್ಲರ ಆದರ್ಶ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಬಾಹ್ಯ ವೇಷಗಳೇ ಹೊರತು ಅಂತರಂಗದ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಲ್ಲ. ವೇಣಕ್ಕ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಸನಾತನವಾದಿಯಾಗಿದ್ದೂ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾನವತಾವಾದಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆಂದೇ ಗಟಾರದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಹೊಲೆಯರ ಕೂಸನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತುತ್ತಾಳೆ. ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುವ ತಂತ್ರವಾಗಿ ನಿರ್ಗತಿಕ ವಿಧವೆ ಯಮುನಾಳನ್ನು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರದಬ್ಬುವ ದೊಡ್ಡರಾಯ ವಸಂತರನ್ನೂ ವೇಣಕ್ಕನೇ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಧೈರ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹುಂಬ ಆದರ್ಶದಿಂದಲೇ ಯಮುನಾಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವ ಮಗ ಶಾಮು, ಹಾಡೇ ಹಗಲು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಹೊಲೆಯರ ಕೂಸನ್ನು ಗಟಾರದಿಂದೆತ್ತಿದ ಹೆಂಡತಿ ವೇಣಕ್ಕನ ನಡವಳಿಕೆಗಳು ಆದರ್ಶವಾದಿ ಮುಂದಾಳು ದೊಡ್ಡರಾಯನಿಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಅಡಚಣೆಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ್ದು ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡರಾಯನ ಆದರ್ಶದ ಸೋಗು ಅಥವಾ ಶಾಮನ ಹುಂಬ ಸಾಹಸಕ್ಕಿಂತ ವೇಣಕ್ಕನ ಮಾನವೀಯ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವೇಣಕ್ಕನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಈ ನಾಟಕದ ಯಾವ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿರ್ಧಾರದಿಂದ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ವೇಣಕ್ಕ ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕಳೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಸಮಾಜದ ಮೂಲಭೂತ ಮಾರ್ಪಾಡಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ತರ್ಕಶುದ್ಧ ದೃಢ ನಿರ್ಧಾರವಾಗಲೀ ಪ್ರಗತಿಪರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಾಗಲಿ ಆಕೆಗಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸದುದ್ದೇಶ ಅಥವಾ ನಡವಳಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಗಾಂಧೀವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗದ ಮಾರ್ಪಾಟಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವ ಸಿಗುತ್ತದೆಯೆನ್ನಬಹುದಾದರೂ ವೇಣಕ್ಕನ ಭಾವನಾ ಪ್ರಧಾನ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಾದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಾರ್ಪಾಟೆಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲವೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ.

ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ, ವಿಧವಾ ವಿವಾಹದಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಇಂದಿಗೂ ಸೂಕ್ತ ಪರಿಹಾರ ದೊರಕಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವ ಕಠೋರ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಐವತ್ತು ವರ್ಷ ಹಿಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಊಹಿಸಬೇಕು. ವಸ್ತುವಿನ ನಂಬಲರ್ಹತೆಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ನಾಟಕಕಾರನ ಹೊಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ

ಕಾಲಮಾನದಿಂದ ವೇಣಕ್ಕನ ನಡವಳಿಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ, ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ ಮತ್ತು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಏರ್ಪಟ್ಟ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದೆಯೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಸಂಧಿಕಾಲದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾದರಿಯ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಾವಾದವನ್ನೂ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಯಮುನಾ—ಶಾಮರ ವಿವಾಹ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ ಕೂಸಿನ ಉದ್ಧಾರ, ದೊಡ್ಡರಾಯನ ಬೂಟಾಟಿಕೆಗೆ ಒದಗುವ ಅಪಮಾನಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಜೀವಂತವಾದ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ, ಚುರುಕಾದ ಹಾಸ್ಯಪರ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಮರ್ಥ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮುಕ್ತಾಯದಿಂದಾಗಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವೇ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಗಿಯಿದೆ, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಿದೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಚತುರೋಕ್ತಿಯಿದೆ.

'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯಿದೆ. ದೇಹಕ್ಕೆ ಮುಪ್ಪಾಗಿದ್ದರೂ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಪಕ್ವತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯದಿದ್ದ, ಬಾಹ್ಯ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲೇ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯಿದೆಯೆಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳ ನವೀನ ಯುಗದ ಮಗನನ್ನು ಒಡ್ಡಿ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ವಿಧಾನ ಸರಳವಾಗಿದ್ದೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಹೊಸತು—ಹಳತರ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ನೆಲೆಯೆರಡರಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸುವ ಹವಣಿಕೆಯಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮನೆಯ ಯಜಮಾನನ ಅವನತಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದು ಪರಂಪರೆಯ ಅವನತಿಯನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸುವಂತಿದೆ. 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ'ವೆಂಬ ನಾಟಕದ ಹೆಸರೂ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥರಹಿತ ಆಚರಣೆಗಳ ವಿಡಂಬನೆಯ ಅತಿರೇಕದಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ ಬಂದಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಪುಟ್ಟು—ವೆಂಕಣ್ಣರು ಜನಿವಾರಕ್ಕಾಗಿ ಪರದಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದ ಅವನತಿಯ ದುರಂತವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಉಜ್ವಲಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು.

'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ', 'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು', 'ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ'—ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆ ಕಟುವಾಗಿದ್ದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳ ಅವನತಿಯನ್ನೂ ಪ್ರಗತಿಪರರ ದುರ್ಬಲತೆಯನ್ನೂ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದ ದೊಡ್ಡರಾಯನಂತೆ 'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ'ದ ಶೀನಣ್ಣನು ಸಮಾಜದ

ಮುಂದಾಳು. ಹೊರ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣಾವಾದಿಯಾಗಿದ್ದು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಂಕೋಲೆಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿದ್ದವನು. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಹೊಣೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ವೇದನಾಮಯ ವಾಗಿದೆ. ತಾನು ಬಾಲ್ಯ ವಿವಾಹದ ವಿರೋಧಿ ಮತ್ತು ಸಂತಾನ ಸಂಯಮ ಪರವಾದವನೆಂದು ತನ್ನ ಮಿತ್ರರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ರಾಮಣ್ಣನು ಪಡುವ ಯಾತನೆ ಮಾನಸಿಕ ವಿಕಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವಾಗುವುದು ಸಹಜವಾಗಿಲ್ಲ, ಕೃಷ್ಣಾ ತಾಯಿಯ ಜೀವನದ ರಹಸ್ಯ ಸ್ಫೋಟಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭದ ನಿರೂಪಣೆ ಕೃತಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸನಾತನವಾದಿಗಳಾದ ಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ, ಪದ್ಮನಾಭಾಚಾರ್ಯರಂತಹ ಗೋಮುಖ ವ್ಯಾಘ್ರಗಳ ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ'ದ ರಾಮಣ್ಣನಂತೆ 'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತ'ದ ಶ್ರೀಪತಿಯೂ ಆದರ್ಶವಾದಿ; ಪ್ರಾಮಾಣಿಕನಾಗಿದ್ದೂ, ಪರಿಸರದ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾದವನು. ಮಾತಿಗಿಂತ ಕೃತಿಯತ್ತ ಒಲವಿರುವ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಶ್ರೀಪತಿಯ ದುರಂತ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದದ್ದು. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ದುರ್ಬಲರಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಆಕ್ರೋಶ ಅಸಹಾಯಕ ಆಕ್ರಂದನದಂತಿದೆ. ಇಂತಹ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಪರಿಸರ ಅಮಾನವೀಯವಾಗಿದ್ದು ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾವಣೆ ತಕ್ಕಂತಿದೆಯೆಂಬುದೇ ನಾಟಕಕಾರರ ಗ್ರಹಿಕೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ', 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ', 'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ', 'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು', 'ನರಕದಲ್ಲಿ ನಾರಸಿಂಹ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಜೀರ್ಣವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯಾದರೂ ಹೊಸ ಸಮಾಜವೊಂದರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ. 'ಕರ್ತಾರನ ಕಮ್ಮಟ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಆಶಾವಾದ ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸುವಂತೆ ಭಾವುಕ ವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದಿಂದ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಗಾಢವಾದ ನಿರಾಶೆ ಆವರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿರುವಂತಿದೆ. ದೇಶವು ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಳ್ಳುವುದರೊಂದಿಗೆ ನನಸಾಗಬೇಕಿದ್ದ ಹಲವು ಕನಸುಗಳ ಭಗ್ನದುರಂತ ಚಿತ್ರವೊಂದು 'ಶೋಕ ಚಕ್ರ'ದ ತರುವಾಯ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗಿದೆ.

'ಶೋಕ ಚಕ್ರ', ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ದುರಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧಿವಾದ—ಶಕ್ತಿ ರಾಜಕೀಯದ ಘರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿವಾದಕ್ಕೆ ಉಂಟಾದ ಸೋಲಿನ ಕತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಥಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದಿನಾಚರಣೆಯ ದಿನದಂದು ಆರಂಭವಾಗಿ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಕೊಲೆಯಾದ ದಿನ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಅನುಯಾಯಿ ಜಯರಾಯ, ದೇಶ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಯಿತೆಂಬ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯ

ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದೂವರೆ ವರ್ಷದ ರಾಜಕೀಯ ಚದುರಂಗದಾಟವು ಅವನನ್ನು ಹಣ್ಣಾಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ತಾನು ನಂಬಿದ್ದನ್ನು ವಾಸ್ತವ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕಿಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಎಲ್ಲರ ಅಪಹಾಸ್ಯ ನಿಂದೆಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ಜಯರಾಯನ ದುರಂತ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದದ್ದು.

ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಊರಿನ ಪೌರಸಭಾ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪಿತೂರಿಯ ಮೂಲಕ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು 'ಶೋಕ ಚಕ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜಯರಾಯ ಅಪ್ಪಟ ಗಾಂಧಿವಾದಿ, ಗಾಂಧಿವಾದಿ ಹನುಮಂತಪ್ಪ ಮತ್ತು ಸಂಗಡಿಗರು ಗಾಂಧಿವಾದವನ್ನು ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಲಾಭದಾಯಕವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು, ಗಾಂಧಿವಾದವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಬಯಸುವ ಶಾಮನಂತಹ ಸಮಾಜವಾದಿ ತರುಣರು, ವೆಂಕಣ್ಣನಂತಹ ಪತ್ರಿಕಾಕರ್ತರು, ಗೋವಿಂದಪ್ಪ ರಂಗಮ್ಮನಂತಹ ಸರಳ ಸಾಮಾನ್ಯರು—ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮೇಳವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜಯರಾಯನು ಪೌರಸಭೆಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಸಾಧನೆಗಿಂತ ಅವನನ್ನು ಅಸಹಾಯಕ ಒಂಟಿಗನ್ನಾಗಿಸಿದ ಪರಿಸರದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಆತನ ಮೇಲೆ ಸುಳ್ಳು ಆರೋಪ ಹೊರಿಸಿ, ವಿರುದ್ಧ ಜನರನ್ನು ಎತ್ತಿಕಟ್ಟಿದ ವಿರೋಧಿಗಳ ತಂತ್ರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಫಲಗೊಂಡ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನಾಟಕದ ಉತ್ಕಟ ಭಾಗವೆನ್ನಬಹುದು. ಪೌರಸಭಾ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಅಡಿಗಲ್ಲನ್ನು ಜಾಡಮಾಲಿಯೊಬ್ಬನಿಂದ ಹಾಕಿಸಲು ಸಮಾರಂಭವೇರ್ಪಟ್ಟ ಹಿಂದಿನ ರಾತ್ರಿ ಸಮಾರಂಭದ ಚಪ್ಪರಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ; ಜಯರಾಯನ ವಿರುದ್ಧ ಜನ ದಂಗೆಯೆದ್ದು ಹಿಂಸಾಚಾರಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಹನುಮಂತಪ್ಪನು ನಯವಾಗಿಯೇ ಜಯರಾಯನಿಂದ ಅಧಿಕಾರ ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ದಿನ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಕೊಲೆಯಾಗಿ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರ್ವ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ಪಾರ್ಟಿ ಕಟ್ಟಿದವರಿಗೆ ಅಶೋಕ ಚಕ್ರ', ಗಾಂಧಿ ಬೆನ್ನು ಕಟ್ಟಿದವರಿಗೆ 'ಶೋಕ ಚಕ್ರ' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಸತ್ಯ—ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ಕಲ್ಪನೆ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ. ವಿರುದ್ಧ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣವೇ ಈ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹನುಮಂತಪ್ಪನಂತಹ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ಚಾಣಾಕ್ಷ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ವಾಸ್ತವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಹು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಜಯರಾಯನಂತಹ ಸರಳ ಆದರ್ಶವಾದಿಯ ಭೋಳೆತನವನ್ನು ವೈಭವಿಸುವಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ತೃಪ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹನುಮಂತಪ್ಪನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿರುವ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಜಯರಾಯನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಅಸಹಾಯಕ ಹುತಾತ್ಮನಂತೆ ಕಾಣುವ ಜಯರಾಯನ ಸದ್ವರ್ತನೆಯನ್ನು

ಮೆಚ್ಚಬಹುದಾದರೂ ದುರಂತ ನಾಯಕನಿಗಿರುವ ಉಜ್ವಲ ತೇಜಸ್ಸು ಅವನಿಗಿಲ್ಲ. "ರಾಜಕೀಯಕ್ಕಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸುಧಾರಣೆ ಅಗತ್ಯ"ವೆಂಬ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಬೀತುಗೊಳಿಸುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕದ ಗುರಿ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ, 'ಶೋಕ ಚಕ್ರ'ವು ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರಾಜಕೀಯ ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗುವ ಸಂಭವವಿತ್ತು.

'ಶೋಕ ಚಕ್ರ'ದ ಬಳಿಕ ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ವಿಚಾರ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತಾ ನಡೆದಿವೆ. 'ರಂಗಭಾರತ', 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ', 'ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು'—ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಾಜದ ಅಧಃಪತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹುಡುಕುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ಮಾನವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೇವಕನಾಗಿದ್ದ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನನಾಗಿ ತನ್ನ ಧಣಿಗಳನ್ನೇ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಇತಿಹಾಸ ಚಕ್ರದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗ–ಬಹಿರಂಗ, ತೋರಿಕೆ–ಸತ್ಯ ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರ ವಿನೂತನವಾದದ್ದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟದ ಸಾರಥಿ ಎರಡೂ ಮೇಳವಿಸಿದಂತಿರುವ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ವಿಧಾನ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸೂತ್ರಧಾರ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸುವ ಬದಲು ನಾಟಕವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಜೀವನರಂಗವನ್ನೇ ಅನಾವರಣ ಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಪರಿಸರದ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಮೇತ ತೋರಿಸಿ ಅವರ ಅಂತರಂಗ–ಬಹಿರಂಗಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಸೂತ್ರಧಾರ ಈ ನಾಟಕದ ಸರ್ವಸ್ವವೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ.

'ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೋಷಣೆಯ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಾಚೀನ ವಾದುದೆಂದು ಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಪುರೋಹಿತ, ಚಕ್ರವರ್ತಿ, ರಾಜಕಾರಣಿ—ಹೀಗೆ ಶೋಷಕರು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ವೇಷವನ್ನು ತೊಟ್ಟು ಬರುತ್ತಾರೆ. ದೇವ ಮಂದಿರವಿದ್ದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆ ಏಳುತ್ತದೆ, ಮುಂದೆ ಅರಮನೆಯಿದ್ದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಾಜಕಾರಣಿಯ ಉಪನ್ಯಾಸ ವೇದಿಕೆ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸಾಕ್ಷಿಯಾದ ಕಾಲಪುರುಷ ಕುರುಡನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಲ ಪುರುಷನನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಕುರುಡನ ಪಾತ್ರವೊಂದೇ ಮೂರೂ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿದೆ. ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರ, ಬುದ್ಧಿಯ ಕೌಶಲ, ಸಮಾಜ ವಿಕಾಸದ

ಚಾರಿತ್ರಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆಯಾದರೂ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳಿಲ್ಲ. ಉತ್ಕಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಲ್ಲ. 'ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕುಂಠಕೆ' ಮನುಷ್ಯನ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಡು ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕನಿಗೂ ಮೂಲಭೂತವಾದ ರಾಗ ದ್ವೇಷಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನರು ಅನಾಗರಿಕ ಮನುಷ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ; ಆಧುನಿಕರು ನಾಗರಿಕ ರಾಕ್ಷಸರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದಿನ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರಿಗಿದ್ದ ಪ್ರಜಾವಾತ್ಸಲ್ಯವೂ ಇಂದಿನ ನಾಯಕರಿಗಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಸಾಧನೆ ಕೇವಲ ಮಾರಕಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಬಾಲ ಕಳಚಿದ್ದರೂ "ಇಂದೂ ಮಂಗ ಬುದ್ಧಿ ಇದೆ, ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅಸಹ್ಯಕ್ಕಿಟ್ಟಿದೆ. ಮಂಗದ ಸಂಸಾರ ಪರಿಮಿತ ಗುಂಪು—ಇಂದಿನ ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಸಾರ ಧರ್ಮ ಅಂತ ಮೊದಲು, ದೇಶ ಅಂತ ಆಮೇಲೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಗುಂಪು. ಗುಂಪುಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾದಾಟ, ಸದಾ ಕಾದಾಟ"—ಹೀಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಆಧುನಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇನ್ನೂ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಬಹುದೆಂದು ಸಂದೇಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬೀಜವೃಕ್ಷ ನ್ಯಾಯದಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ವ್ಯರ್ಥ. ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಿದೆಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಚಾರ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನೆಪಮಾತ್ರಕ್ಕಿದ್ದು ನಾಟಕಕಾರರ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಅವುಗಳ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂವಿಧಾನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅವುಗಳಿಗಿಲ್ಲ. ನಿರ್ಜೀವ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವ ಆಟಗಾರನಂತೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಚಾರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು ನಾಟಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಚಾರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬೇಕೋ ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದಿಸಬಲ್ಲ ವಸ್ತು, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸದೆ, ಕೇವಲ ವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಧಕ್ಕೆ ಬರುವುದೂ ಉಂಟು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ನಾಟಕದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಟನ ಸ್ಥಾನ ತೀರಾ ಗೌಣವಾಗುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿ. ನಿರ್ದೇಶಕ–ನಟರನ್ನೂ ಹಿಂದಿಕ್ಕಿ ನಾಟಕಕಾರನೇ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದಕ್ಕಿಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ತಂತ್ರವೊಂದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಮೂಲಕ ರೂಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಸಂವಾದವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿಯೇ ಇವುಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು', ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟವೆನ್ನಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಾಟಕವಿದು. ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೊಸ ಹಾದಿಗೆ ತಿರುಗಿಕೊಂಡ ಮಹತ್ವದ ಸಂದರ್ಭ ಅಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವುದೇ ನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ. ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲಿಕ—ಮ್ಯಾನೇಜರ್—ನಾಟಕಕಾರ ಮೂರು ಜನರ ಚರ್ಚೆಯ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಚಿಂತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿಯೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂತಹ ಮೂರು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಘಟನೆಗಳು ಅವರ ಅರಿವಿಗೆ ಬಾರದಂತೆ ಘಟಿಸುತ್ತವೆ. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಅರಸಿಕೊಂಡು ಹೋದ ಯುವಕನನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಬಂದ ತಂದೆ ಮತ್ತು ಮಾವ, ಮುದಿ ಗಂಡನಿಂದ ಬೇಸತ್ತು ಅವನ ಕೊಲೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಣಯ—ಡ್ರೈವರನ ಮೂಲಕ ನಡೆಸುವ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಯುವತಿ, ಬಡತನದಿಂದ ಬೇಸತ್ತು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿದ ಗಂಡ–ಹೆಂಡತಿಯ, ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂರು ಜೋಡಿಗಳನ್ನೂ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾ ತನಗೆ ತೋಚಿದಂತೆ ಕಥೆ ಕಟ್ಟಿ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುವ ನಾಗರಿಕ, ಈತನು ಕೊಟ್ಟ ಸುಳಿವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕೊಲೆ–ಹಾದರಗಳನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಲು ಪರದಾಡುವ ಕಾನ್‌ಸ್ಟೇಬಲ್, ಇನ್ನೆರಡು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾದರಿಗಳು. ನಾಟಕಕಾರನ ಮನೆಯ ಸುತ್ತಣ ನಿರ್ಜನ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಜರುಗುತ್ತಿರುವ ಈ ನಿಜಜೀವನಕ್ಕೂ ನಾಟಕಕಾರ—ಕಂಪನಿ ಮಾಲಿಕರು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿದ್ದು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ದೃಷ್ಟಾಂತವೆಂಬಂತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕಕಾರನು ಹೇಳುವಂತೆ, ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದೊಳಗೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇ ಇಲ್ಲ. "ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು—ಜಗತ್ತಿನ ಮೂಲತತ್ವ, ಅವೆರಡರ ಘರ್ಷಣೆ ಜಗತ್ತಿನ ಜೀವಾಳ. ಅಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಲ್ಲದಾಗ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರ ದೊರಕೋದು ಹೇಗೆ?" ಎಂಬ ನಾಟಕಕಾರನ ವಾದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಾಂತವೆಂಬಂತೆ ಅವನ ಮನೆಯ ಸುತ್ತ ಘಟಿಸುವ ಮೂರು ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮರೆತು ಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದ ಜೀವನವಿದೆ. ಮೈನವಿರೇಳುವ ಲೈಂಗಿಕ ದುರ್ಘಟನೆ, ಕೊಲೆ, ಸೇಡು—ಮುಂತಾದ ರಸೋದ್ರೇಕಕಾರಿ ಸುದ್ದಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಾದ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಗರಿಕ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿದ್ದು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿದ ಕಾಮನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವನು; ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರರ ಜೀವನವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ತನ್ನ ಬದುಕಿಗೆ ಉದ್ದೀಪನವನ್ನು ಬಯಸುವವನು. ಈ ಬಗೆಯ ಜನಗಳಿಂದಲೇ ತುಂಬಿದ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವಾಗ ಅವರ

ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆತ್ಮವಂಚನೆಯೇ ನಮ್ಮ ಬದುಕು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗುರಿಯಾಗಿರುವಂತಿದೆ. "ಏನನ್ನೂ ಅನ್ನಬಾರದು ಅಂತ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ನೋಡ್ತಾರ, ಯಾರಿಗೂ ಅನ್ನಬಾರದು ಅಂತ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಬೇಡ್ತಾರ, ಏನೂ ಅನ್ನೋ ಹಾಗಿಲ್ಲ ಅಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಬೇಕು ಅಂತಾರ." ಒಟ್ಟಾರೆ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನಲಿ ನಿಜಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಬಾರದು. ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯ ಕನಸುಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಯಸುವ ಈ ಜನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನೀರಸವಾದ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರು. ಸಂವಾದ ರಹಿತ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುವಂತೆ, ಸಮಾಜದ ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೆಂಬ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ವಿಧಾನ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಯಾವ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ, ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ; ಯಾರೂ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ ಸಂಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರ–ಕಂಪನಿ ಮಾಲಿಕ, ಮಾವ–ಮಳ್ಯ, ಡ್ರೈವರ್–ಯುವತಿ, ಗಂಡ–ಹೆಂಡತಿ, ನಾಗರಿಕ–ಪೋಲೀಸ್, ಇವರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ತಿಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಸೋಲುತ್ತಾ ರೆಂಬುದು ಈ ಪರಿಸರದ ಅನಾಟಕೀಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. "ಆದರೆ ಅನಾಟಕೀಯವಾದ ಇಂಥ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ, 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿನ' ಉಗಮವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಾಟಕದ—ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ—ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಮಾತು.... ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭವನ್ನು ನಾವು 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು'ನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು."[7]

ನಾಟಕಕಾರ—ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸಂವಾದ ರಹಿತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮುಂದೆ ತಮ್ಮ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತ ಮತ್ತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವರಾದರೂ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು'ನಂತೆ ಅವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಲ್ಲ. 'ತೇಲಿಸೋ ರಂಗ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೋ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕವೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಡೆಯಲಿರುವ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯೇ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕು ದೃಶ್ಯಗಳ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರವೇ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. "ರಂಗಭೂಮಿಯ Stereo typeಗಳಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ನಾಟಕಕಾರ ತೋರುವ ದೃಷ್ಟಿಯೂ Stero typed ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಹೋಲದಂತಿಲ್ಲ"[8]— ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಅಕ್ಷರಶಃ ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

ಸಮಾಜದ 'ಆರ್ಷೇಯ ಮಾದರಿ'ಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಒಂದು ವಿಧಾನ. 'ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು' ಎಂಬ ನಾಟಕವು ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸನಾತನ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸುತ್ತಿದೆ. ಸಮಾಜ ಪುರಾಣ ಕಾಲದ್ದಾಗಲಿ ಇಂದಿನದಾಗಲಿ ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧದ ಹಿಂದಿರುವ ಸ್ವಾರ್ಥ ಮೂಲವಾದ ಸಂಶಯ ಅವರನ್ನು ಶಾಪದಂತೆ ಕಾಡುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರೇಮದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇದನ್ನೂ ಮೀರಿ ಅವರನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೆಂಬ ನಾಟಕಕಾರರ ನಿಲುವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಂತಿರುವ ವಚನದ ಸಾಲೊಂದನ್ನು ನಾಟಕದ ಹೆಸರಾಗಿ ಇಡಲಾಗಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಿಸಿದಂತಿರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನಂತೆ ಒಂದು ಉಂಗುರದ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಇದೆ. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಮದುವೆಗೆ ಮುನ್ನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಉಂಗುರ ಕಳೆದು ಹೋದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಂಬದ ಗಂಡನ ಸಂದೇಹಗಳು ಬೃಹದಾಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಪೂರ್ವ ಜೀವನದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕೆದಕಿ ಕೆದಕಿ ಹುಚ್ಚು ಸಂಶಯದಿಂದ ನರಳುವ ಶಾಮನಿಗೆ ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಕಳೆದು ಹೋದ ಉಂಗುರ ಸಿಕ್ಕಿ ಸಂದೇಹ ಪರಿಹಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ನಾಟಕೀಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಗ್ಗದ ತಂತ್ರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಉಂಗುರ ದೊರೆತ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆನಂದಾತಿರೇಕದಿಂದ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರು ಒಂದಾಗುವುದರ ಬದಲು ಬೇರ್ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಶಾಮನು ತನ್ನ ತಪ್ಪನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಿಂದ ಶಕುಂತಲೆಯ ಕ್ಷಮೆ ಕೇಳಿದರೂ ಆಕೆಗೆ ಈ ಘಟನೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪರಸ್ಪರ ಗೌರವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸಂಶಯಾತೀತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಡಹೆಂಡಿರ ಸಂಬಂಧವಿರದಿದ್ದರೆ ಅದು ಪೊಳ್ಳು ದಾಂಪತ್ಯವೆಂದು ಆಕೆ ತಿಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಇಬ್ಸೆನ್ನಿನ 'Doll's House' ನಾಯಕಿ ನೋರಾಳಂತೆ ಗೃಹ ತ್ಯಜಿಸಿ ಹೋಗುವ ಮುನ್ನ ಶಕುಂತಲೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೂಲಭೂತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸ ಮತ್ತು ಇಬ್ಸೆನ್ನರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿಯೂ ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯದು. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಸಂವಿಧಾನ, ಸಮರ್ಥ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೆಲವೇ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಸೇರುವ ಅರ್ಹತೆ ಇದಕ್ಕಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ವಸ್ತು ಪ್ರಧಾನ, ವಿಚಾರ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಎರಡಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. 'ಶೋಕ ಚಕ್ರ'ದಿಂದ ಮುಂದಿನ

ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ವಿಚಾರ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ಮತ್ತು 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಕೃತಿಗಳು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದ ಅಂತರಂಗದ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ನೇರವಾದ ಸಂವಾದ ನಡೆಸುವ ನಾಟಕಕಾರನ ಹಂಬಲವಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ವೈಚಾರಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆ, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿಸುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಸಂವಿಧಾನ ಕಲ್ಪನೆ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳೂ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. 'ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ', 'ಶತಾಯು ಗತಾಯು'ಗಳಿಗೆ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿಯಿದೆ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಯಿದೆ, 'ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ'ಯಲ್ಲಿನ ಹಿಮ್ಮುಖ ತಂತ್ರ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದು ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಘಟನೆಗಳು ಪಾತ್ರಗಳು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯಿದೆ. 'ಶತಾಯು ಗತಾಯು'ವಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ರಹಸ್ಯಮಯತೆ ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕೃತಿಯಂತೆ ರೋಚಕವಾಗಿದೆ. ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಈ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ವಿಧಾನ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ.

ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಥಾ ಸೂತ್ರವೊಂದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗದ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೇವಲ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಯಶಸ್ಸು ಅಥವಾ ಸೋಲನ್ನು ಅಳೆಯಲು ವಿಮರ್ಶಕರು ಬಳಸುವ ಮಾನದಂಡಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಚಿತವಿರುವ ಮಾದರಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಲ್ಪಿಸಿದಂತಹುಗಳಾಗಿದ್ದು ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಟ್ಟನೆ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ಮಾನದಂಡಗಳ ಅಭಾವವೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವನ್ನೊದಗಿಸಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಮುಖ ಭಾಗವಾಗಿರುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿದ್ದು, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನೇ ಧಾರೆಯೆರೆದು ಅರ್ಧ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿರುವ ಅವರ ಸಾಧನೆಯಂತೆ ಸೋಲಿನ ಅಭ್ಯಾಸವೂ ಲಾಭದಾಯಕವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಬರಹಗಾರರು ಕಾದಂಬರಿ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಮೀಸಲಿರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಾನಿಕರವಾಯಿತು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ

ಕಾರಣವಾಗುವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಅವು ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ಅ.ನ.ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಮಾತ್ರ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ನೀತಿಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಅ.ನ.ಕೃ.ರವರು ವೇಶ್ಯಾ ಸಮಸ್ಯೆ, ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಬಡತನ, ವಿಧವೆಯ ಬದುಕು ಮುಂತಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಆರ್ಥಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸಿರ್ಥಾವುಕವಾಗಿ ವಾಸ್ತವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲ ಅ.ನ.ಕೃ. ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲವಾದರೂ 'ಮದುವೆಯೋ ಮನೆಹಾಳೋ?' 'ಧರ್ಮ ಸಂಕಟ', 'ಗುಬ್ಬಚ್ಚಿ ಗೂಡು', 'ಗೋಮುಖ ವ್ಯಾಘ್ರ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಸಂವಾದ ಕುಶಲತೆ ಅ.ನ.ಕೃ.ರವರ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಸಾಧಾರಣವೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸದೃಢವಾದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ, ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ನಿಶ್ಚಲ ನಿಷ್ಠೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲವಾದರೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ನಿಷಿದ್ಧ ವಲಯವಾದ ಲೈಂಗಿಕ ಜೀವನದ ಮರೆ ಮೋಸಗಳನ್ನು ಅವರು ನಿಷ್ಕರುಣೆಯಿಂದ ಬಯಲಿಗೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಧರ್ಮ ಸಂಕಟ' 'ಗುಬ್ಬಚ್ಚಿ ಗೂಡು'ವಿನಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವಂತಿವೆ. ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಚುಚ್ಚಿ ಕೆರಳಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸು ಅದ್ವಿತೀಯವಾದದ್ದು. ಅ.ನ.ಕೃ. ಮೂಲತಃ ಒಬ್ಬ ಸುಧಾರಣಾವಾದಿ. ಹೊಸ ಸಮಾಜ ವೊಂದರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಲುವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಸೆ ಅವರಿಗಿದೆ. ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮುಕ್ತಾಯ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದುರಂತ ವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ.

ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ಸೂಳೆ'ಯನ್ನು ಅ.ನ.ಕೃ.ರವರ 'ಧರ್ಮ ಸಂಕಟ'ದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಇಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವ ನಿರೂಪಣೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮನೋಭಾವ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವಂತಹುದು. ವೇಶ್ಯಾ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ನೀತಿ ಅಥವಾ ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸದೆ, ವೇಶ್ಯೆಯರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳೆರಡನ್ನೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ದಿಟ್ಟ ನಿಲುವನ್ನು ಕಸಿವಿಸಿಯಿಲ್ಲದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದ—ಸ್ವಲ್ಪ ಲಘುವೆನ್ನಿಸಬಹುದಾದ ವಾಸ್ತವ ನಿರೂಪಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯದ ನೀತಿ ಪಾಠವನ್ನು ತೀರಾ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಮನಗಂಡರೆ, ಸ್ವತಃ ಅ.ನ.ಕೃ. ರವರಿಗೆ ಅವರ ದಿಟ್ಟತನ, ಅತಿರೇಕವಾಗಿ ಕಂಡಿರಬಹುದಾದ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ನಾಟಕದ ಹೆಸರೂ ಮುಕ್ತಾಯ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮಹತ್ವವನ್ನೇ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದೂ ಇದಕ್ಕೆ

ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುವ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿ. ಮುದಿ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಡುಗಿಯರನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವ ಚಾಪಲ್ಯಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗುವ ಶ್ರೀಮಂತ ಲಂಪಟರನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ 'ಮದುವೆಯೋ ಮನೆಹಾಳೋ?' ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಗೆ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿನ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಗಂಭೀರ ತಳಹದಿಯಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ 'ಗುಬ್ಬಚ್ಚಿ ಗೂಡು', ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ತರುಣಿಯನ್ನ ಮದುವೆಯಾದ ಶ್ರೀಮಂತ ವೃದ್ಧ ಮೈಲಾರಯ್ಯನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿಗಲಿಸುವ ಸರೋಜ–ಶಂಕರರ ಧೈರ್ಯದ ಪರವಾಗಿ ಲೇಖಕರ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ. ತನ್ನ ಅಣ್ಣನ ಮಗನನ್ನೇ ಪ್ರೇಮಿಸಿದ್ದೂ ನಿರ್ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದ ಸರೋಜ ದಿಟ್ಟವಾಗಿ ಮಾಜಿ ಪ್ರೇಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಮೈಲಾರಯ್ಯನಿಗಾದ ಆಘಾತ ಚೇತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದಂತಹುದು, ನಿರ್ವಾಹವಿಲ್ಲದೆ ಸರೋಜ–ಶಂಕರನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅವರನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಗಂಡನಾಗಿದ್ದರೂ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಹಣ್ಣಾಗುವ ಮೈಲಾರಯ್ಯನನ್ನೂ ಕನಿಕರದಿಂದ ನೋಡುವ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯ ಮಾನವೀಯವಾಗಿದೆ. ತೀವ್ರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯಿದ್ದ ಅ.ನ.ಕೃ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಹೋದದ್ದು ಕನ್ನಡದ ದುರ್ದೈವವೆನ್ನಬೇಕು. ಉತ್ತಮ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದ್ದ ಅವರು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದರೆ ಈಗ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಾದರಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. 'ಗುಬ್ಬಚ್ಚಿ ಗೂಡು', 'ಧರ್ಮ ಸಂಕಟ'ದಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾದರೂ ಎಷ್ಟು ಭಾರಿ ಕನ್ನಡಿಗರು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಬೇರೆ ವಿಚಾರ. ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಅಲಸ್ಯದ ಮನೋಭಾವವೇ ಅ.ನ.ಕೃ. ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಲೇಖಕರು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸದಿರಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ಗರ್ಭಗುಡಿ' ಧರ್ಮದ ಅವನತಿಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ನಾಟಕ. ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಚಿನ್ನದ ಉತ್ಸವ ಮೂರ್ತಿಯಿದ್ದರೆ ಒಳಗಿನ ಕತ್ತಲ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಶ್ಯಪನಂತಹ ಶಿಲ್ಪಾಚಾರ್ಯನಿಂದ ಕೆತ್ತಲ್ಪಟ್ಟ ಸುಂದರ ಮೂಲ ಮೂರ್ತಿಯೊಂದು ಅನಾಥ ಬಂಧುವಿನ ಗರ್ಭಗುಡಿಯಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಧರ್ಮದ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮಾದರಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿ 'ಗರ್ಭಗುಡಿ'ಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, ಪುರಾಣ ಕಾಲದ ಕಾಶ್ಯಪಋಷಿಯ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಗರ್ಭಗುಡಿಯ ದಂತಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ವಸ್ತುರಚನೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆನಿಸಿದರೂ ಪ್ರತಿಮಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಪುರೋಹಿತರ, ಮಠಾಧಿಪತಿಗಳ ಸ್ವಾರ್ಥ ಕಪಟಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಲು ಒಡ್ಡಿದ ಸಮರ್ಥ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ ಈ ವಸ್ತು

ರಚನೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ವಿಧಾನದಿಂದ ಅರ್ಥವಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಅವನತಿ, ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿಗಳ ಲೋಭ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ ಶೋಷಣೆ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದು ಉತ್ಕಟವಾಗಿವೆ. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಕಾಶ್ಯಪಋಷಿಯ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಸ್ಪರ್ಶವಿದೆಯಾದರೂ ಈ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದನ್ನು ವಾಸ್ತವದಿಂದ ದೂರವಿಟ್ಟು ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಸವೇಗವಾಗಿದ್ದು ಕಾಶ್ಯಪನು ಗರ್ಭಗುಡಿಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬೇಧಿಸುವ ಕೊನೆಯ ಅಂಕ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯನ್ನು ಹೃದಯ ವೇದಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದಂತೆ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಾಟಕೀಯ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಧನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತೀರಾ ವಿರಳವಾಗಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ವಿಶಾಕ್ಷಿ ಮಾಣೇಶರಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಂಥರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಭಾನುಕೋಟಿ ಆಚಾರ್ಯನಂತಹ ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿ, ಸ್ವಾಮಿರಾಯನಂತಹ ಮಠಾಧಿಪತಿಯವರೆಗೆ ಶೋಷಣೆಯ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹಂತಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಉತ್ಕಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜನರ ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆ ಅಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಲೌಕಿಕರು, ಕ್ರೂರ ಶೋಷಣೆಗೆ ತುತ್ತಾದ ಹೊಲೆಯರು, ಸಮಾಜದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಉದ್ಧಾರದ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಳಕಳಿಯಿದೆ. ವಿಡಂಬನೆ, ಸಿನಿಕತನದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಹಿಂದೆ ತಾತ್ವಿಕ ಕ್ರೋಧವಿದೆ. ಹಣದ ಆಸೆಗಾಗಿ ಅನಾಥ ಬಂಧುವನ್ನು, ನಿರಾಕರಿಸುವ ಪುರೋಹಿತರಿಂದ ಗರ್ಭಗುಡಿಯನ್ನು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಕಾಶ್ಯಪ ಋಷಿ ಪುರಾಣ ಕಾಲದವನಂತಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರವಾದಿಯಂತೆ ಗೋಚರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆತನು ಮಠಾಧಿಪತಿ, ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿ, ಪುರೋಹಿತರಿಗೆ ಗುಪ್ತ ನಿಧಿಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವರಿಂದ ದೇವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಸಿದುಕೊಂಡು ಅನಾಥ ಬಂಧುವಿನ ಗರ್ಭಗುಡಿಯನ್ನು ಸರ್ವರಿಗೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ಕಾರಂತರು ಬರೆದ ಯಾವ ಗದ್ಯನಾಟಕವೂ 'ಗರ್ಭಗುಡಿ'ಯಂತೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. 'ಬಿತ್ತಿದ ಬೆಳೆ'ಯಲ್ಲಿ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗಿರುವ ಮಹತ್ವ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರೂಪಣಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಛಲ, ಅಭಿಮಾನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಕಲಹ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವೇನಲ್ಲ, 'ನಮ್ಮ ಜಾತಿ', 'ಹೇಗಾದರೇನು' ಎಂಬಂತಹ ಚಿಕ್ಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಭಾಷಣಾ ರೂಪದ ಹರಟೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು

ಸರಳವಾಗಿ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸಿವೆ. ಗಹನವಾದ ಆಲೋಚನೆಯಾಗಲೀ ಗಂಭೀರ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಲೀ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನು ಸೂಚಿಸಬೇಕೇ? ತಟಸ್ಥನಾಗಿ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬೇಕೆ? ಇದು ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರ ದಾರಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. "ನಾಟಕಾದಿ ಕಲೆಗಳು ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಿಯವಾಗುವಂತೆ ಹೇಳುವುದು ನಿಜವಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಕ್ಷ ಕಟ್ಟಿ ಹೋರಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಂತಃಕರಣ—ವಿವೇಕಗಳು ಜಾಗ್ರತವಾಗುವಂತೆ ಪಕ್ಷ—ಪ್ರತಿಪಕ್ಷಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದೊಳಿತು."[9] ಎಂದೆನ್ನುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಸಮರ್ಥ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗ ಬಹುದೆಂದಿದ್ದಾರೆ. 'ಉದ್ಧಾರ' ಮತ್ತು 'ನಗೆಯ ಹೊಗೆ' ಇಂತಹ ಸಮರ್ಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿವೆ.

ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕವಾದ 'ಉದ್ಧಾರ'ದಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದಲೂ ವಿವೇಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ, ವಿಷಮ ಪರಿಸರವೊಂದು ಹೇಗೆ ಎಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಕಲಕಿ ಸಮಾಜದ ಒಡಕಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದೆಂಬ ದುರಂತವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸವರ್ಣೀಯರು ಮತ್ತು ಹರಿಜನರ ಹೋರಾಟವೇ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದ್ದು ದೇವಮಂದಿರ ಪ್ರವೇಶದ ಘಟನೆ ಈ ಹೋರಾಟದ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಘಟ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಪಕ್ಷಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸಬಹುದಿದ್ದ ಸ್ಪರ್ಶಾನಂದ, ಕೋದಂಡರಾಯನಂತವರ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಣೆಗೇಡಿತನದ್ದು. ಸಮುದಾಯದ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಸತ್ವವಿಲ್ಲದವರು , ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಆಗುವ ಅನಾಹುತವೇ ಕೋದಂಡರಾಯ ಮತ್ತು ಸ್ಪರ್ಶಾನಂದರಂತಹವರಿಂದ ಆಗುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ನಾಟಕದ ದುರಂತ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸವರ್ಣೀಯ ತೀವ್ರವಾದಿಗಳು, ಕಲಹಪ್ರಿಯ ನಾಯಕರನ್ನೂ ಮೀರಿ ಹರಿಜನರು ಉದ್ಧಾರವಾಗುವ ದಾರಿ ಯಾವುದು? ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿರೂಪವಿಲ್ಲ. ಸಿದ್ದಪ್ಪನಂತಹ ಮಂದಗಾಮಿ ಹರಿಜನರಿಗೆ ನಾಯಕತ್ವ ದೊರೆತರೆ ಅವರ ಉದ್ಧಾರವಾದೀತೆಂಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಆಶಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಹರಿಜನರನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕೀಳರಿಮೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವಂತಹ ಪರ್ಯಾಯವಾದೀತು. ಸಮಾಜದ 'ಅಂತಃಕರಣ—ವಿವೇಕ'ಗಳು ಜಾಗ್ರತವಾಗುವಂತಹ ಮಾತುಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆಯಾದರೂ ಶೋಷಕ—ಶೋಷಿತರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಒಂದೇ ತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ನ್ಯಾಯನಿರ್ಣಯ ಮಾಡುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ. 'ಉದ್ಧಾರ'ವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರನ್ನು ಕುರಿತ ಕಳಕಳಿಯಿದೆ, ಕ್ಷುದ್ರ

ಮತೀಯತೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತಿರಸ್ಕಾರವಿದೆ, ಅವಸರದ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿರೋಧವಿದೆ. ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸದಿದ್ದರೂ ಶೋಷಿತರನ್ನು ಕುರಿತ ಸಹಾನುಭೂತಿ, ಮರುಕ ಅಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಮಾತ್ರ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಸ್ತುರಚನೆ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಗಿಂತ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಸಂವಾದ ಕುಶಲತೆಗೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಘಟನೆಗಳು, ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿವೆ. ವಕೀಲ ಕೋದಂಡರಾಯನ ಕಾನೂನಿನ ದಪ್ತರದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ಚೇಳು, ದೇವಾಲಯದೊಳಗೆ ಹೊಕ್ಕ ಹಾವು ಕ್ರಾಂತಿವಾದಿಗಳನ್ನು ಕಚ್ಚುವುದು, ಹರಿಜನರ ದೇವಾಲಯ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಸವರ್ಣೀಯ ಮುಂದಾಳುಗಳು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ ಕಾಲ್ತುಳಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಸಾಯುವುದು ಮುಂತಾದ ನಾಟಕೀಯ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಹಸನ ದಂತೆ ಹಾಸ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆರಂಭವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಗಂಭೀರವಾಗುತ್ತಾ ಹರಿಜನರ ದೇವಮಂದಿರ ಪ್ರವೇಶದ ದುರಂತದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆರಂಭ, ಮಧ್ಯ, ಮುಕ್ತಾಯಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೆಂಬಂತಿದ್ದರೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಚರ್ಚಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ವಿಡಂಬನಾ ಪ್ರಧಾನ ಉದ್ದೇಶವೊಂದು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಸಾಯುವಾಗಲೂ ಹೊಲೆಯರ ನೀರು ಬೇಡವೆಂದ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ರುದ್ರಯ್ಯನವರು ಸಿದ್ದಪ್ಪನು ಹಾಕಿದ ನೀರು ಕುಡಿದೇ ಮಡಿಯುವುದು, ತಮ್ಮ ನಾಯಕ ದುರುಗಪ್ಪ ಹಾವು ಕಚ್ಚಿ ಸತ್ತರೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ದೇವ ಮಂದಿರವನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಿಗ್ಗುವ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರು—ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಯ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. 'ಉದ್ಧಾರ'ವೆಂಬ ನಾಟಕದ ಹೆಸರೇ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರ್ಚೆಯೇ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅದು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕುಗ್ಗಿಸಿದೆಯೆನಿಸಿದರೂ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಹಸನದ ಚಮತ್ಕಾರ ನಾಟಕೀಯ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿದೆ. ವಿಡಂಬನೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂಯಮ ತೋರಿದ್ದರೆ 'ಉದ್ಧಾರ'ದ ದುರಂತ ಧ್ವನಿ ಇನ್ನೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ದುರಂತ ನಾಟಕವಾದ 'ನಗೆಯ ಹೊಗೆ'ಯೂ ನಾಟಕಕಾರರ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಶೈಲಿಯಿಂದಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ' ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ನಗೆಯ ಹೊಗೆ' ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕರಾಳ ಆಚರಣೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿವೆ. ರಜಸ್ವಲೆಯಾಗುವ ಮುನ್ನ ಮದುವೆಯಾಗದೆ ಉಳಿದ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳು ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಕುಟುಂಬದವರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಅಥವಾ ಕ್ರೂರ ತಾತ್ಸಾರಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಡುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿರುವ

ಸಮಸ್ಯೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಮತ್ತು ದುರ್ಬಲ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಇಂತಹ ಬಹಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಸರಸೂ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ತಂದೆತಾಯಿಗಳ ಸಂಕಟವನ್ನು 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'ದಲ್ಲಿ ಉತ್ಕಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಕೈಲಾಸಂ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗಿಸಿ ದುರಂತದ ಧ್ವನಿ ಶಕ್ತಿಗೆ ಭಂಗತಂದಿದ್ದಾರೆ. 'ನಗೆಯ ಹೂಗೆ'ಯ ಭಾಗೀರಥಿಯ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಾದರೋ ಅತ್ಯಂತ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿ ತಣ್ಣನೆಯ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಗೀರಥಿಯ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯನ್ನು ನಂಬದೆ ಅದನ್ನೊಂದು ಕೊಲೆಯಾಗಿ ಸಂದೇಹಿಸುವ ನೆರೆಹೊರೆಯವರ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನೂ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವ ಮುಕ್ತಾಯ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗೀರಥಿಯು ಒಂದೂ ಮಾತನ್ನಾಡದ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ತನ್ನ ದುರ್ಬಲವಾದ ಮೌನದಿಂದಲೇ ಕರುಳನ್ನಿರಿಯುವಂತಿದ್ದಾಳೆ.

ಆದರೆ 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'ದ ಸರಸೂವಿನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕೈಲಾಸಂ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಹಿನ್ನಲೆ ಹೆಚ್ಚು ದೃಢವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹೋರಾಟವಾಗಿ 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'ವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಬರುವಂತಿದೆ. ಮಠಾಧಿಪತಿಗಳು ವಿಧಿಸಿದ ಬಹಿಷ್ಕಾರದಿಂದ ನೊಂದ ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳು, ಹಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಪಡುತ್ತಿರುವ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಸರಸೂವಿನ ಕಥೆ ಎಬ್ಬಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕೋಲಾಹಲ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂತಿದೆ. 'ನಗೆಯ ಹೂಗೆ'ಯ ಭಾಗೀರಥಿ ಜನರ ಕುಹಕದ ಮಾತಿಗೆ ರೋಸಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಳೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಅವಾಸ್ತವಿಕವಲ್ಲವಾದರೂ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆಡೆಗೊಡುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಭಾಗೀರಥಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ನೆರೆ ಹೊರೆಯವರ ವ್ಯಂಗ್ಯಕುಹಕಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಜ್ಜನಿಕೆಯ ಅಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದ್ದು ಅದರಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಘೋರ ದುರಂತವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಜನರ ಹಗುರ ಮಾತಿನ ತೀವ್ರ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿರುವುದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದೆ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಶಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಪರಂಪರಾಗತ ರೂಢಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಬಲ್ಲ 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'ದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ 'ನಗೆಯ ಹೂಗೆ'ಗಿಂತ ವಿಶಾಲವಾದುದು. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'ಕ್ಕಿಲ್ಲ. 'ನಗೆಯ ಹೂಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವೇ ಅದರ ಉತ್ಕಟವಾದ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದರೆ, 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ' ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಮೆಲೊಡ್ರಾಮವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರತಿಭೆ, ಪರಿಣತಿಯಿದ್ದೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀಡಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚದ ದುರದೃಷ್ಟವೆನ್ನಬೇಕು. 'ಉದ್ಧಾರ' ಮತ್ತು 'ನಗೆಯ ಹೂಗೆ'ಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವರ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರಹಸನಗಳು. ಅಲ್ಲಿಯೂ

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಹರಿತವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಸಮರ್ಥ ಕವಿಗಳಾದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುನುಡಿಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಧಾನ ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ—ಹಾಸ್ಯದ ಶಕ್ತಿ ಅಲ್ಲಿನ ನೆಲದಿಂದ ಕಸುವು ಪಡೆದಂತಹುದು. ಜೀವಂತವಾದ ಮಣ್ಣಿನ ಬದುಕು ಅಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿದೆ.

ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರ 'ಜನ ನಾಯಕ' ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಗೆ ಸೇರುವ ನಾಟಕ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ಹಿಡಿತದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯಲು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತವು ಹೋರಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪೂರ್ವಭಾರತದ ಪಾಳೆಗಾರರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದರು. ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷರಿಂದ ಮುಕ್ತಿ ದೊರೆತರೂ ಈ ಪಾಳೆಗಾರರು ಮತ್ತು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಸಿಗುವುದು ಸಂದೇಹದ ವಿಚಾರವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲವೊಂದಿತ್ತು. 'ಜನ ನಾಯಕ'ದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪಾಳೆಯಗಾರನೊಬ್ಬನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಶೋಷಣೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡಾಯವಿದೆ. ಭೀಮಣ್ಣ ನಾಯಕನೆಂಬ ಪ್ರಮುಖ ನಾಗರಿಕನೊಬ್ಬನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಈ ಹೋರಾಟದ ಕಥೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೋರಾಟದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಬಗೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಾಡಿನ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಜನ ನಾಯಕ' ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಕೊರತೆಗಳು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಸವಾಲಾಗುವಂತಿವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಂತೆ ವಸ್ತು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತಿದೆ. ನಾಟಕದ ದುರಂತವೂ ಸಂಭವನೀಯ ವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. "ಒಳ್ಳೆಯದೆಲ್ಲ ವಿನಾಕಾರಣ ಹಾಳಾಗುವುದೇಕೆಂಬುದು ಇಡೀ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಒಡೆಯದ ಒಗಟಾಗಿದೆ.... ಜಗತ್ತಿನ ನಿಯಮವು ಹೀಗೆ ವಿಚಿತ್ರವಾದುದನ್ನು ಕಂಡು ಮನಸ್ಸು ತಲ್ಲಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ"[10] ಎಂಬ ಲೇಖಕರ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಸಮಾಧಾನ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಸಣ್ಣ ತಮ್ಮನ ಕೊಲೆಗೆ ತಕ್ಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಲೇಖಕರು ಭೀಮಣ್ಣ ನಾಯಕನ ಕೊಲೆಯನ್ನು ತೀರಾ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ನಡೆದಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭೀಮಣ್ಣ ನಾಯಕನ ಕೊಲೆಯ ಪರಿಣಾಮ ದುರಂತ ನಾಯಕನೊಬ್ಬನ ಮರಣದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ತಕ್ಕಂತಿಲ್ಲ. "ರಾಮ ರಾವಣರ ಬೈಲಾಟದಲ್ಲಿ ರಾಮನೆ ಗೆಲ್ಲುವನೆಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳಲಿ" ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ತಳಹದಿಯನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದರೆ 'ಜನನಾಯಕ' ಶ್ರೇಷ್ಠ ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಗೋಕಾಕರ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕವಾದ 'ಯುಗಾಂತರ'ವು ಸ್ವತಂತ್ರ

ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ವಿಪರ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಕೃತಿ. ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ನಾಟಕವು ನಡಸುವ ವಿವಿಧ ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಖಂಡನ ಮಂಡನೆಗಳು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಆದರ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಗ್ರಾಂಥಿಕವೂ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಕೃತಕವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳು ನಾಟಕವಾಗಿ ಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯಬೇಕಾದ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗೋಕಾಕರು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಶಯ ಅವರಲ್ಲಿದೆ. ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಅವರು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರೆನ್ನಲು ಪುರಾವೆಗಳು ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ 'ಆಮನಿ' ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಲ್ಲದಿರಬಹುದಾದರೂ ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಅನ್ವೇಷಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ವಾಸ್ತವ-ಭ್ರಮೆ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಈ ನಾಟಕದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಸಮಗ್ರ ಬದುಕಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಿವೆ. ಭೂತಕಾಲದ ರಹಸ್ಯಮಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂತಿರುವ 'ಆಮನಿ'ಯ ಸುತ್ತಲೇ ವರ್ತಮಾನದ ಘಟನೆಗಳು ಜರುಗುತ್ತವೆ. ಆಮನಿಯ ಕತೆಯನ್ನು ಐತಿಹ್ಯದಂತೆ ಹೇಳುವ ಮುದುಕ, ಭೂತಕಾಲದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿ ಸಾವುನೋವುಗಳ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆದು ಬಂದವನು. ಕಾಲ ಪುರುಷನ ಸಾಕ್ಷಿಯಂತಿರುವ ಅವನ ಕಥನವನ್ನು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಅಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ಆಟ-ವಿನೋದಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಜೀವನವೇ ಒಂದು ನಾಟಕ, ಜಗತ್ತೆ ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿ, ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ತನ್ನ ತನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಬಂದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತನ್ಮಯವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ನಿರ್ಗಮಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಂತೆ ಆಮನಿಯ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಶಾಲಾ ಮಕ್ಕಳು ಮದುವೆ, ಬದುಕು, ಸಾವಿನ ಆಟ ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಮಕ್ಕಳಾಟವೂ ಒಂದು ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಭೂತಕಾಲವು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಉರುಲಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸದೆ ಜೀವನವನ್ನು ಹರಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ 'ಆಮನಿ'ಯಿಂದ ಹೊರ ಬಂದ ತಾಯಿಯ ದೆವ್ವವು ಮಲಗಿದ್ದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹರಸಿದೆ. ಕಾಲ ದೇಶಾತೀತವಾದ ಸಾವು ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಈ ನಾಟಕವು ಕೇವಲ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕವೆಂಬಂತಿಲ್ಲ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಸುವಿನಿಂದ ಮೂಡಿ ಬಂದ ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿ

ಯವರ 'ಮೂಕ ಬಲಿ' ಮತ್ತು 'ಕದಡಿದ ನೀರು', ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಸಮರ್ಥ ಕೃತಿಗಳು. ಕನ್ನಡದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ನಗರದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜೀವನವನ್ನೇ ಬಹುತೇಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅಸಾಧಾರಣ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸುವ ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಶಿಯವರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. 'ಮೂಕ ಬಲಿ' ಮತ್ತು 'ಕದಡಿದ ನೀರು' ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಕುಟುಂಬವು ತೋರಿಕೆಗೆ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾದರೂ ಇಡೀ ಹಳ್ಳಿಯ ಬದುಕು ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡಿದೆ. ಸಂಕ್ರಮಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜವನ್ನು ಅನನ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಅಪೂರ್ವ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದ ಬದುಕಿನ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಮಗ್ರ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅಲ್ಲಿನ ಆಡು ಮಾತಿನ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಸಜೀವಗೊಳಿಸುವಂತಹುದು.

'ಮೂಕ ಬಲಿ'ಯ ನಾಗರಕೋಟೆ ಮತ್ತು ಹಾಲಳ್ಳಿಗಳು ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜದ ದುಷ್ಟ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಿದ್ದು ಇವೆರಡರ ಸಂಘರ್ಷವೇ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಹೊಳೆಯೊಂದರ ಆಚೆ ಈಚೆಯಿದ್ದ ಈ ಎರಡೂ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಹೋರಾಟ ಮಣ್ಣಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, ಹಾಲಳ್ಳಿ ತನ್ನ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದರೆ ನಾಗರಕೋಟೆ ಅದನ್ನು ಕಬಳಿಸಲು ತನ್ನ ಬಾಹುಗಳನ್ನು ಚಾಚುವಂತಿದೆ. ಹಾಲಳ್ಳಿಯನ್ನು ಸಾಕುತ್ತಿದ್ದ ಊರ ತೋಟವಾಗಲೀ ನಿಂಗವ್ವನ ಹೊಲವಾಗಲಿ ಕೇವಲ ಆಸ್ತಿಯಾಗಿರದೆ ಊರ ಅಭಿಮಾನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನುಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಜೀವ ಮುಡಿಪಿಟ್ಟು ಜನ ಹೋರಾಡಿದರೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ಜೀವ ನಾಡಿಯನ್ನೇ ಹಿಡಿದಂತಹುದು. ನೆಲಕ್ಕೂ ಗ್ರಾಮೀಣರಿಗೂ ಇರುವ ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧ ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳ ಜೀವಂತ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವ ತತ್ವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ. "ಹದಿನಾರು ಮಂದಿ ಮಕ್ಕಳಾಗೆ ಹದಿನೈದು ಮಂದಿ ರಕ್ತಾ ಉಣಿಸೀನಿ ಆ ಭೂಮಿ ತಾಯಿಗೆ.... ಹಾಂಗ ಬಂದೈತೇ ಅದೂ? ಈಗ ಬೇಕಂದರ ಮತ್ತೆ ರಕ್ತ ಹರಿಸಾಕ ತಯಾರದೀನಿ" ಎಂಬ ರುದ್ರಪ್ಪನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲವನ್ನು ಕುರಿತ ರೈತನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ತೋಟದ ಸಲುವಾಗಿ ನಡೆದ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಹದಿನಾರನೆಯ ಆಹುತಿಯೂ ಆಗಿ ಬಿಡುವುದು ವಿಧಿಯ ಕ್ರೂರ ಲೀಲೆಯಂತಿದೆ. ರಾಮಣ್ಣನ ಇಳಿ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಗಂಡುಮಗು, ಊರಿಗೆ ಧಾರೆಯೆರೆದ ಆತನ ತೋಟ, ನಿಂಗವ್ವನ ಹೊಲ—ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಕಬಳಿಸಲು ಹದ್ದಿನಂತೆ ಹೊಂಚು ಹಾಕಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ನಾಗರಕೋಟೆಯ ದುಷ್ಟ ಸತ್ವ

ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕುವಂತಿದೆ. ತಮ್ಮ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ ಹೋರಾಡುವ ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ರಾಮಣ್ಣ ಮತ್ತು ಆತನ ಸಂಗಡಿಗರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಉದಾತ್ತ ಗುಣಗಳು ದುರಂತದ ಪರಿಣಾಮ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಉಜ್ವಲಗೊಳಿಸಿದೆ. ಎಲ್ಲ ದುರಂತಕ್ಕೂ ಮೂಲದಂತೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಸುಗೂಸು, ನಾಗರಕೋಟೆಯ ಸೆರೆಯಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಯಾಗಿದ್ದ ಸುಶೀಲೆ, ಊರ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ವಂತ ಬದುಕನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದ ರಾಮಣ್ಣ, ತನ್ನ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಮಸ್ತರ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ ರಿಪೇರಿ ಶೀನಪ್ಪ, ಊರ ತೋಟಕ್ಕಾಗಿ ಹದಿನಾರು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬಲಿಕೊಟ್ಟು ಅಂತರಂಗದ ಒಳತೋಟಿಯನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ರುದ್ರಪ್ಪ—ಇವೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಸತ್ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಕಬಲಿ ಯಾರು? ಎಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ, ಮೋಸ, ವಂಚನೆ, ಕಪಟ, ಕ್ರೌರ್ಯಗಳನ್ನು ಅರಿಯದ ಮುಗ್ಧ ಹಳ್ಳಿಯೊಂದು ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸನ್ನದ್ಧವಾಗಿ ಬಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಹಳ್ಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುವುದರಿಂದ ಸಮಗ್ರ ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ಬದುಕೇ ಮೂಕಬಲಿಯೆನ್ನಬಹುದು. ಹಾಲಳ್ಳಿಯು ಮರೆಯಾದ ಗತಕಾಲದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಹ ಚಿಕ್ಕ ಹಳ್ಳಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ನಾಗರಕೋಟೆ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ದೊಡ್ಡ ಗ್ರಾಮವೆಂಬಂತಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ಮುಗ್ಧ ಪರಿಸರವನ್ನು ಆವರಿಸಿ ಅದರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭದ ವಾತಾವರಣ ಕಲ್ಪನೆ ನಾಟಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಒಂದೊಂದು ವಿವರಗಳೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕೇವಲ ಅರ್ಧ ದಿನದ ಕ್ರಿಯಾವಿವರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ 'ಮೂಕ ಬಲಿ'ಯ ಆರಂಭವೇ ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ; ಬೆಳಗಾಗುವುದರೊಳಗಾಗಿ ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರ್ವವೇ ಮುಗಿದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕಗ್ಗತ್ತಲೆಯ ಪರಿಸರ, ಗುಡುಗು ಮಿಂಚಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮಳೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಬಂದೆರಗಿದ ಕಾಯಿಲೆಯಿಂದ ನರಳುತ್ತಿರುವ ಕೂಸು, ಕೂಸಿನ ಸಲುವಾಗಿ ತಳಮಳಿಸುತ್ತಿರುವ ತಾಯಿ, ಇದರಿಂದಾಗಿ ಓಡಾಡುವ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು—ಇದಿಷ್ಟು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಘಟಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳಾದರೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತೋಟದ ಸಲುವಾಗಿ ನಡೆದ ಹೊಡೆದಾಟ, ಕೊಲೆ, ಹಿಂಸಾಕಾಂಡವು ಸುದ್ದಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದಂತಿರುವ ರಾಮಣ್ಣ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಲುಂಡು ಮನೆಗೆ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ತನ್ನ ವಂಶದ ಕುಡಿ ಮುರುಟಿಹೋದ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಕೂಸಿನ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ ಬೆಳಗಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಘನೀಭವಿಸುವ ದುರಂತ ಪರಿಣಾಮ, ವಿಧಿಯ ಕ್ರೂರ ಲೀಲೆಯೆದುರು ಮಾನವನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂತಿದೆ. ಒಳ್ಳೆಯದಕ್ಕೆ ಸೋಲು ಮತ್ತು

ಸಜ್ಜನರ ವಿನಾಶದೆದುರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲ್ಲಣವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಳಿನ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯನ್ನು, ಅರ್ಥ ಶೂನ್ಯತೆಯನ್ನು ವೇದನಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ.

ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಈ ನಾಟಕವು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜ ಜೀವನದ ವಾಸ್ತವ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಭಾಷೆ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಯಾದದ್ದು, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ಸತ್ವದ ಬೆಂಬಲ ಅದಕ್ಕಿದೆ.

ಹಾಲಕ್ಕಿಯನ್ನು ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ನಾಗರಕೋಟೆ, 'ಮೂಕ ಬಲಿ'ಯ ಸುತ್ತ ಮಷ್ಪ ಬಲೆಯನ್ನು ಹರಡಿದ್ದರೂ ಆ ಹಕ್ಕಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಧ್ವನಿ ರಮ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಲಕ್ಕಿಯ ವಿಷಾದಪೂರ್ಣ ಬದುಕಿನ ಮೂಲಕ ನಾಗರಕೋಟೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯವು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವಂತೆ 'ಮೂಕ ಬಲಿ'ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. 'ಮೂಕ ಬಲಿ'ಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿಯವರೇ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ರಚಿಸಿದ 'ಆ ಊರು ಈ ಊರು' ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರಾಶದಾಯಕವಾಗಿದೆ. ನಾಗರಕೋಟೆಯ ಜೀವನ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ 'ಆ ಊರು ಈ ಊರು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯ ಸಡಿಲವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮಣ್ಣನ ಕೂಸಿನ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ ಧ್ವನಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವ 'ಮೂಕ ಬಲಿ'ಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳ ಬಳಿಕ ಮುಗಿಯುವ ಈ ನಾಟಕದ ಕಥಾ ರಚನೆ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗುವಂತೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಇದನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಏಕೆ ಬರೆಯಬೇಕಿತ್ತೆಂಬುದು ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ; ತಮ್ಮದೇ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಹೀಗೆ ಒಡೆದು ಕಟ್ಟುವ ಲೇಖಕರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಂತೂ 'ಆ ಊರು ಈ ಊರು' ರಂಗಭೂಮಿಗೊಂದು ಸವಾಲೆಂಬಂತೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದೆ.

'ಮೂಕ ಬಲಿ'ಯಂತೆ 'ಕದಡಿದ ನೀರು' ಸಹ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನಜೀವನದಿಂದ ಮೂಡಿ ಬಂದ ಕೃತಿ. ಈ ನಾಟಕವು—ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಘಟಿಸಿರಬಹುದಾದ ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ—ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಗೂಳಪ್ಪನಂತಹ ಸ್ವಾರ್ಥಪರ ಮುಂದಾಳು ಮತ್ತು ಆದರ್ಶ ಗಾಂಧಿವಾದಿ ಶಿವಪ್ಪನ ನಂಬಿಕೆಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಹೋರಾಟದ ಸ್ವರೂಪ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದು ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳ ವಿಘಟನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. 'ಮೂಕಬಲಿ'ಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಸಂಕೇತಗಳ ಬಳಕೆ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಶಿವಪ್ಪನ ಮನೆಯ ಚಪ್ಪರದ ಕಂಬಕ್ಕೆ ಶರಣ ಗವಿಸಿದ್ದಪ್ಪನು ಹಾಕಿದ

ಕೊಡಲಿಯೇಟಿನ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುವುದು ಭವಿಷ್ಯ ಸೂಚಿಯಂತಿದ್ದು ಕಳವಳದ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತವೆ. ರಾಚ್ಯಾನಂತಹ ಮುಗ್ಧನ ಮಾತುಗಳು ರಹಸ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಗೂಢವಾದ ದುರಂತ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೂಳಪ್ಪನೇ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಿಯೆ ಆತನ ಸುತ್ತ ಏರ್ಪಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ನಾಯಕನಾಗಿದ್ದ ಗೂಳಪ್ಪ, ಶಿವಪ್ಪನು ನಂಬಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೂ ಸವಾಲಿನಂತಿದ್ದ ದುಷ್ಟ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಈ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ರಾಚ್ಯಾ, ಬಂಗಾರಶೆಟ್ಟಿಯಂತಹವರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅವನು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರೂರವಾದ ನಡೆ, ಶಿವಪ್ಪನ ಮನೆ-ತೋಟವನ್ನು ಕಬಳಿಸಲು ಆತನ ಸನ್ನಾಹ, ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಶಿಖರವಿಟ್ಟಂತೆ ಮಲ್ಲಿಯ ಮೇಲೆ ಎಸಗಿದ ಅತ್ಯಾಚಾರ ಅವನ ಖಳಸ್ವಭಾವದ ಪ್ರಚಂಡತೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಅರಿವಿಗೆ ತಂದು ಕೊಡುವಂತಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧವನ್ನೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಗೂಳಪ್ಪನ ಕ್ರೌರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚು ಮರೆಯಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಅವನ ಹಿಂಸ್ರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಬಂಗಾರ ಶೆಟ್ಟಿಯಂತಹ ದುರ್ಬಲ ಪುಕ್ಕಲು ಶ್ರೀಮಂತ ತರುಣನೊಬ್ಬನ ಬಡಾಯಿ ಮಾತುಗಳ ಹೊರತು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರತಿಯೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಂತಹ ಅಸಹಾಯಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ—ಮಲ್ಲಿಯ ಮೇಲಿನ ಅತ್ಯಾಚಾರವೇ ಕಾರಣವಾಗಿ—ಗೂಳಪ್ಪನ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಉತ್ಕಟ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಬಹುದಿದ್ದ ಮಲ್ಲಿಯ ಮೇಲಿನ ಅತ್ಯಾಚಾರದ ಸಂದರ್ಭದ ಚಿತ್ರಣ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಗೂಳಪ್ಪನ ಕೊಲೆಯ ಬಳಿಕ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮಿಂಚಿನ ಸ್ಪರ್ಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂದೇಹದ ಮೇಲೆ ಪೋಲೀಸರು ಬಂಗಾರ ಸೆಟ್ಟಿಯನ್ನು ಬಂಧಿಸುವುದು, ನಿರ್ದೋಷಿಯಾದ ಸೆಟ್ಟಿಯನ್ನು ಬಲಿಯಾಗಲು ಬಿಡದೆ ನಿಜವಾದ ಕೊಲೆಗಾರ ಶಂಕರನೇ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಶಿವಪ್ಪನ ಧರ್ಮಸಂಕಟ, ಕಾಳ್ಯಾ ಮತ್ತು ಶಿವಪ್ಪನ ಮರಣ. ಗೂಳಪ್ಪನ ಮೂರ್ತಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ—ಮುಂತಾದ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಈ ಭಾಗವು ಗಾಢವಾಗಿ ಉತ್ಕಟವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಗೂಳಪ್ಪ ಸತ್ತರೂ ಅವನ ಮೂರ್ತಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಸಂಗತಿ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಯ ಜಯವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿವಪ್ಪನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಮಗನೇ ಕೊಲೆಗಾರನೆಂದು ಗೊತ್ತಾದಾಗ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಬಲಿಗೊಟ್ಟು ಮಗನನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮುಂದಾಗುವುದು ಮಾನವೀಯವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದ ದುರಂತ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಇಮ್ಮಡಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಷ್ಠಾವಂತ ನಾಯಿ ಕಾಳ್ಯಾನನ್ನು ಊರವರು ಹೊಡೆದು ಕೊಂದು ಹಾಕುವುದು, ಅದನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ಹೋದ ಶಿವಪ್ಪನೂ ಕಲ್ಲುಗಳ ಏಟಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ

ಸಾಯುವುದು ಮುಂತಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಭಾವಾತಿರೇಕವಿದ್ದು ದುರಂತದ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿಯುಂಟಾಗಿದೆ.

ಶಿವಪ್ಪನ ಕುಟುಂಬದ ಅವನತಿ ಮಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆದ ಅತ್ಯಾಚಾರದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಶಿವಪ್ಪನ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತಡವಾಗಿ ಬಂದ ತಮ್ಮನ ಹಣ ಶಿವಪ್ಪನ ಮನೆ ತೋಟಗಳನ್ನು ಉಳಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಕುಟುಂಬದ ವಿನಾಶವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಶಿವಪ್ಪ ಸತ್ತು, ಅವನ ಮಗನಾದ ಶಂಕರ ಜೈಲಿಗೆ ಹೋಗಿ, ಉಳಿದ ತಾಯಿ ಮಗಳು ಬಂಗಾರ ಸೆಟ್ಟಿಯ ಆಸರೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಬದುಕುವಂತಾದದ್ದು ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯದಂತಿದೆ. 'ಕದಡಿದ ನೀರು' ನಾಟಕದ ದುರಂತದ ಸ್ವರೂಪ ಕೌಟುಂಬಿಕವೆಂಬಂತಿದ್ದರೂ ಅದು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯ ಅಳಿವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜದ ಭವಿಷ್ಯ ಸೂಚಿಯಂತೆ ಗೂಳಪ್ಪನ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಮತ್ತು ಬಂಗಾರ ಸೆಟ್ಟಿಯಂತಹವರು ಉಳಿದು ಶಿವಪ್ಪ ಮತ್ತು ಶಂಕರನಂತಹವರು ನಿರ್ನಾಮ ವಾಗುತ್ತಾರೆ.

'ಮೂಕ ಬಲಿ' ಮತ್ತು 'ಕದಡಿದ ನೀರು'—ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಕ್ರಮಣಾವಸ್ಥೆ ಯಲ್ಲಿರುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜವನ್ನು ವರ್ಗ–ಜಾತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಅನುಭವ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿಯವರ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಮಠಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಜೀವನಾನುಭವಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದವುಗಳಲ್ಲ. ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ದುರವಗಾಹಿಯನ್ನಾಗಿಸಿವೆ.

ಧರ್ಮವು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾದಾಗ ಮಠ ತಲೆ ಎತ್ತಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ನಿಯಮಿಸುವ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಸಾಧನವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಆದರ್ಶ ಕಲ್ಪನೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಾಗ ಒದಗುವ ಅವನತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೇ ನಾಟಕದ ಗುರಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಕಾರಣನಲ್ಲ. ಅವನತಿಯ ಬೀಜವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹುಟ್ಟುವಾಗಲೇ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮಠವು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ರಕ್ಷಣೆ ಸಮಾಜದ ಭದ್ರತೆಗೆ ತೀರಾ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದು ನಂಬಿರುವ ಮಠದ ದಿವಾನ ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಂತಿದ್ದರೂ ಸ್ವಾರ್ಥಿಯಲ್ಲ. ವಿಷ್ಣುಪಾದಾಚಾರ್ಯ, ಬೋಧರಾಯಚಾರ್ಯರಂತಹ ಕುತಂತ್ರಿಯಲ್ಲ. ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಿಂತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ದೊಡ್ಡದು; ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹರಣ ವಾಗುವುದಾದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಆಳವುದಿಶೀನ, ನಾರಾಯಣನಂತಹವರು ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ

ಪರಮೋಚ್ಚವೆಂದು ಭಾವಿಸುವವರು. ಈ ಎರಡೂ ತುದಿಗಳ ನಡುವೆ ನಿಲ್ಲುವ ಹಿರೇ ಆಚಾರ್ಯರಂತಹವರು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದಲೇ ಧರ್ಮದ ಉನ್ನತಿಯೆಂದು ನಂಬಿದ್ದವರು. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಸಂಘರ್ಷವಿರುವುದು ನಾರಾಯಣ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯರ ನಂಬಿಕೆಗಳ ನಡುವೆ. ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣನು ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯರೆದುರು ಸೋಲೊಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಮಠದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಶಾಶ್ವತವೆಂಬಂತೆ ಭದ್ರವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಿಡುವುದು ನಾಟಕದ ದುರಂತವಾಗಿದೆ. ಮಠದ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವೇ ಧರ್ಮದ ಅವನತಿಗೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತೆಂಬ ಸೂಚನೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ವಿನೂತನವಾಗಿದೆ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಬರುವ ಮಠದ ಇತಿಹಾಸ—ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಮೂರು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರವಚನವಾಗಿ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದಿಂದ ಸಾರುವ ಮಠದ ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸ, ಗುಂಪಿನ ಮೂಲಕ ವಾಕ್‌ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿ ನೆಲೆಯೂರುವ ದಂತ ಕಥೆಗಳು, ನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆಡಿ ತೋರಿಸುವುದು—ಹೀಗೆ ಮೂರು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದಲೂ ಮಠದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಸ್ತು ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ನೆರವಾಗುವ ನಾಟಕದ ಗುಂಪು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಮೇಳದಂತೆ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಲಂಕೇಶರು ಕತೆಗಾರರಾಗಿ, ಕವಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃಷಿಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದವರು. ಮೂಲತಃ ಬಂಡಾಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಈ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಉಗ್ರ ಕೋಪವಿದ್ದು, ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಕತೆ ಮತ್ತು ಕವಿತೆಗಳ ಮಾಧ್ಯಮ ಸಾಕಾಗಲಿಲ್ಲ; ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮವು ಅವರಿಗೆ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದಂತಿತ್ತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಚಳುವಳಿಯ ಪರಿಚಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ನಮ್ಮ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಲಂಕೇಶರು ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗ್ರಹಶೀಲ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವ ಅವರ ತಂತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಲಂಕೇಶರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಹರಿತವಾದ ಬಳಕೆಮಾತಿನ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದ ಸಂಸ್ಕಾರವೂ ಇರುವುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ.

ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಾಡಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡದ ಲಂಕೇಶರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ'ದ ಮೂಲಕ ಎತ್ತುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಅವರು ಸೂಚಿಸುವ ಪರಿಹಾರಕ್ಕಿಂತ ಮಹತ್ವದವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು

ಮುಚ್ಚುಮರೆಯನ್ನು ಆಕ್ರೋಶದಿಂದ ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನ ಕ್ರೌರ್ಯ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದ್ದು. ತಮಾಷೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚುರುಕು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೇ ಈ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕದ ಜೀವದ್ರವ್ಯವೆನಿಸಿದರೂ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿದ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರಸಂಗ, ಸಂದರ್ಭಗಳು ಇನ್ನೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಸಮಾಜ ಜೀವನವನ್ನು ಪರಿಶುದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಏಕೈಕ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿಷ್ಠುರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವುದು—ಎಂಬ ನಿಲುವು ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದು. "ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕನದಲ್ಲ, ಸಮಾಜವನ್ನು ತಟಸ್ಥವಾಗಿ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನದಲ್ಲ. ಸಮಾಜದ ವಿರುದ್ಧ ರೊಚ್ಚಿಗೆದ್ದ angry youngmanನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಎಂದು ಥಟ್ಟನೆ ಹೊಳೆಯದಿರಲಾರದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಮಾತು ಯಾವ ಮುಖವಾಡವನ್ನೂ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತೆಂದರೆ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತು ಹರಿದೊಗೆಯುವ ಶಸ್ತ್ರವಾಗಿದೆ."[11] ಲಂಕೇಶರ ಮೊದಲ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಈ ವಿಮರ್ಶೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ angry youngman ಸಿನಿಕನಾಗಿರಬಹುದು, ಆಕ್ರೋಶವೆಂಬುದು ಅವನ ಬಂಜೆತನವನ್ನು ಮುಚ್ಚುವ ವೇಷವಾಗಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಅರಿವೂ ಲಂಕೇಶರಿಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ 'ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ' ಯ ತರುಣ ನಾಯಕ ಜಗನ್ನಾಥನು ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಸೋಲಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರರಚನಾ ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ನಾಟಕ ಅಭ್ಯಾಸ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಜಗನ್ನಾಥನು ಉಳಿದೆಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠನೆಂಬಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾ ತಾಯಿ, ತಂದೆ, ಪುಡಾರಿ ರಾಮಣ್ಣನವರುಗಳನ್ನು—ಶಸ್ತ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಸುವ ವೈದ್ಯನಂತೆ—ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ರೀತಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕವು ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ನಿಜವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಚೂರು ಚೂರಾಗಿ ಒಡೆದು ಹೋಗುವ ಕಲ್ಪನೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಗನ್ನಾಥನ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲೇ ತರಬೇತಾದ ತಂಗಿ ಕಮಲ ಅವನ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಅವನಿಗೇ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ರಾಮಣ್ಣನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಜಗನ್ನಾಥನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹೇಡಿತನವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವುದು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಬದುಕಿನ ಕೊಳಕನ್ನೇ ಅತಿರಂಜಿತಗೊಳಿಸಿ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಾಶಮಾಡುವ ಜಗನ್ನಾಥನ ಸಿನಿಕತೆಯ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜಗನ್ನಾಥ ಪೂರಕವೆಂಬಂತಿದ್ದು ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ವರ್ಗ ಸಮರದ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯಂತಿರುವ 'ತೆರೆಗಳು', ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗತೆಯಿಂದಾಗಿ ಹೊಸ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ನಾಟಕ.

'ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನ...' ಮತ್ತು 'ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ'ಯ ನಂತರ ಬಂದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಕತೆ, ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆಗಳಿಲ್ಲ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾದರಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಲ್ಲ, ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಸಿಲುಕಿಸಿ ಅವನ ಬದುಕನ್ನು ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸುವ ಮೂಲಕ ಶೋಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ತೆರೆಗಳು' ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂವರು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬನ ನಡುವಿನ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ದುರಾಸೆ, ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಅವನನ್ನು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುವಂತೆ ಕೆಳಕ್ಕೂ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈತನನ್ನು ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡುವ ಮೂವರು, ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತರ ಮತ್ತು ಆಳಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಲ್ವರ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅವರ ದುರಂತವನ್ನು ಮುಂದಿಡುವುದು ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಭ್ರಮೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಗಳ ನಡುವೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಷ್ಕ್ರಮಣವಿಲ್ಲದೆ ಸವೇಗವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುವ ನಾಟಕ, ಕ್ರೌರ್ಯದ ತುತ್ತ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾವಸಾಯಿಯಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲಿದ್ದ ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ, ಬಳಿಕ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅವನನ್ನು ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿದ ಮೂವರು—ಹೊರಗೆ ಹೋಗಲು ದಾರಿಯಿಲ್ಲದೆ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಾ ಪರಸ್ಪರ ಹಿಂಸಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರೋಧದಿಂದ ಕುದಿಯುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ತಪ್ಪನ್ನು—ಅವನ ಅಹವಾಲನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ—ಸಾಬೀತುಗೊಳಿಸಿ ನೇಣುಹಾಕುವ ಮೂವರೂ ವಿಧಿಯು ಕಳಿಸಿದ ಕ್ರೂರ ಬೇಟೆಗಾರರಂತೆ ಅವನನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡಿ ಕೊಲ್ಲುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಉತ್ಕಟವಾಗಿದೆ. ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ವಂಚನೆಗೆ, ಶೋಷಣೆಗೆ ತುತ್ತಾದವರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಂತೆ ಬಂದ ಈ ಮೂವರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆನಪನ್ನು ಕೆದಕಿ ಬಿಚ್ಚುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ತಂತ್ರ ಅಸದೃಶವಾಗಿದೆ.

ಸಮಾಜದ ನೆನಪುಗಳು ಘೋರವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಅಸಹ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರ ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಬಲಿ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆಗಂತುಕರು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಭೂತ ಕಾಲದ ಗೋರಿಯಿಂದ ಅಗೆದು ತೆಗೆಯುವ ಶೋಧಕರಂತಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದೆ ಅವನಿಂದ ಅವನ ಕಡೆಯವರಿಂದ ವಂಚಿತರಾದವರು; ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ವಂಚನೆಗೆ ಗುರಿಯಾದವರೆಲ್ಲರ ಪರವಾಗಿ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡಿ ಬಂದವರು; ಪ್ರತೀಕಾರದ ಛಲದಿಂದಲೇ ಬಂದು ಅವನನ್ನು ಮುತ್ತಿದವರು. ನಿರ್ದಯವಾದ ಕ್ರೂರ ವಿಧಿಯಂತೆ ಅವರ ವರ್ತನೆ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳಿವೆ. ಅವರ ಮಾತುಗಳ ಚೆಲ್ಲಾಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಣ್ಣಾಗುತ್ತಾನೆ; ಈ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಅವನನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಧೈರ್ಯಗುಂದಿಸಿ ಜರ್ಝರಿತಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಕಠೋರ ಶಾಸನಕ್ಕೆ ಮೂಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಿಲ್ಲದೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತಾನೆ. "ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದರ್ಪದ ಎದುರು ಕಾನೂನು ಎಷ್ಟು ನಿಶ್ಶಕ್ತವಾದದ್ದು ಎಂದು

ತೋರಿಸುವುದರ ಜತೆಗೆ, ಸಮಾಜ ನ್ಯಾಯಬಾಹಿರವಾದರೆ ಕಾನೂನು ಮುರಿದುಬಿದ್ದರೆ, ಜನಗಳೇ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಅನ್ಯಾಯಗಳಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸುವಂತಹ ಅರಾಜಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉದ್ಭವಿಸಬಹುದು ಎಂಬ ಉಗ್ರವಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ರೂಪಿಸಲಾಗಿದ".[12] ಇಂತಹ ಅರಾಜಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ನಾಯಕರ ಪಶುಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅಮಾನವೀಯವಾಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನೂ ಕಂತಿ, ಕಿಟ್ಟಿ, ನಿಟ್ಟೆಯರ ಪಾತ್ರಗಳು ಸೂಚಿಸುವಂತಿವೆ.

ಕ್ರಾಂತಿಕಾರರ ಧೈರ್ಯ–ಸ್ಥೈರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಉದಾತ್ತ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಲಂಕೇಶರಿಗೆ ಕ್ರಾಂತಿಯು ಹೊಣೆಗೇಡಿತನದ ಸಾಹಸವಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೂ ಘೋಷಣೆ ಮತ್ತು ತುತ್ತೂರಿಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾವಸಾನಗೊಳಿಸುವ ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮಾತು ವಿಡಂಬನೆಯಂತೆ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ. ಲಂಕೇಶರ 'ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ಭಗವಾನನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವಿರೋಧಾಭಾಸ ಸಮಕಾಲೀನ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಡೊಯ್ಯಾಟವನ್ನೂ ನಕ್ಸಲೈಟ್ ದಿನಕರನಂತಹವರ ಹುಂಬ ಸಾಹಸಗಳು ಹೊಣೆಗೇಡಿ ತರುಣರನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಿದೆ. ಕಳ್ಳ–ನಕ್ಸಲೈಟ್‌ರ ಮುಖಾಮುಖಿ ಈ ನಾಟಕದ ಉತ್ಕಟವಾದ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಿದೆ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಆಧಾರಸ್ತಂಭವೇ ತಾನೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕಳ್ಳನಾಗಿದ್ದರೆ, ಸಮಾನತೆಯ ಪರಿಕಾರವಾದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರ ಹೊಣೆಗೇಡಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆಂಬ ಅಂಶ ಈ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಮೂಲಕ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಈ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಅವರ ಸುಖಾಪೇಕ್ಷೆಯಾದ ಜೀವನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವಂತಿದೆ, ಭಗವಾನನ ಮನೆಯ ಸುಸಜ್ಜಿತ ವಾತಾವರಣ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿನ ವಾಚ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯ ದೃಶ್ಯಗಳು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲ.

ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಆರ್ಥಿಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು 'ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ'ವೆಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಣದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಈ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನ ಎಂತಹ ಅಪನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಬಹುದು, ಸಣ್ಣವರಾಗಬಹುದು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸರಳ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರ ಮೂಲಕ ದೃಷ್ಟಾಂತವೆಂಬಂತೆ ಈ ನಾಟಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿಯೂ ಅವನ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿ ಅನುಕಂಪಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವೆಂದೇ ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲಂಕೇಶರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಬಿರುಕು' ಮಾತ್ರ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಉಳಿದುವೆಲ್ಲಾ ಏಕಾಂಕಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ತಮ್ಮದೇ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಲಾಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ

ಮೂಲಕ ಲೇಖಕರು ಸಂಕ್ರಮಣಾವಸ್ಥೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಹಿನ್ನಲೆಯ ಕೆಳ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಬಸವರಾಜನೆಂಬ ಯುವಕನೊಬ್ಬ ಕಾಲೇಜು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಆಂತರಿಕ ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಘಟನೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಬಸವರಾಜ, ಪರಿಸರದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು 'ಓಡು'ವ ಕ್ರಿಯೆ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಕೇತದಂತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಸಿಂಡಿಕೇಟ್ ರಾಜಕಾರಣ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ರಂಗಯ್ಯನ ನೇತೃತ್ವದ ಗುರುಶಿಷ್ಯ ಕೂಟಗಳು ನಾಟಕದ ಲವಲವಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಪರಕೀಯವಾಗಿ ಉಳಿಯುವ ಬಸವರಾಜನ ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯಾರೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ದುರಂತವಾಗಿದೆ. ನಾಯಕ್ ಎನ್ನುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಪ್ರವೇಶವಿರುವ ದೃಶ್ಯ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯೆಂಬ ವಿಚಾರ ತಟ್ಟನೆ ಗ್ರಹಿಸಲು ಆಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ಆಕರ್ಷಣೆಯೆಂದರೆ ಕಾಲೇಜಿನ ಪರಿಸರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ನೈಜತೆ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಚಳುವಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ಸೇರಿದ ಸಿಂಡಿಕೇಟ್ ಸಭೆ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದು. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬನೂ ತನ್ನದೇ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಗೆ ಕಿವಿಗೊಡದಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು, ಇದೆಲ್ಲಾ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥರಹಿತ ಬಡಬಡಿಕೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಅಸಂಬದ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನ ಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಗೊಂದಲಮಯವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಾಣದ ಅನಾಥ ಯುವಕನಂತೆ ಬಸವರಾಜ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಮತ್ತು ನಗರ ಜೀವನದ ಸಂಘರ್ಷದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತಲೆ ಎತ್ತಿದ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ಪ್ರಥಮವಾಗಿ 'ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು. ಸಮಕಾಲೀನ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಆಪ್ತವಾದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹಲವು ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿರಿಸುತ್ತದೆ; ವರ್ಗವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ತಾರತಮ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವಾದ ನಶಿಸಿದರೂ ಅದರ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳಂತೆ ವರ್ಣವಿದ್ವೇಷವು ಯುರೋಪನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಆವರಿಸಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿರುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ. ಏಷ್ಯನ್ ವಲಸೆಗಾರರು

ಮತ್ತು ಬಿಳಿಯರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಪ್ರೇಮ–ದ್ವೇಷದ ತೀವ್ರ ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಭಾರತೀಯರು, ಇಲ್ಲಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಘಟಿಸುವುದು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ.

ಯಾಮಿನಿ ಮತ್ತು ಸತೀಶ ಭಾರತದ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಕುಟುಂಬವೊಂದರಿಂದ ಬಂದ ಸೋದರ ಸೋದರಿಯರು, ಬಾಲ್ಯದ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಆಂಗ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಾಹ್ಯ ನಡೆ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಇವರಂತೆ ಇದೇ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಗೌತಮ ಮತ್ತು ಹರೀನ್ ಎಂಬಿಬ್ಬ ತರುಣರೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇವರೆಲ್ಲಾ ಲಂಡನ್ ನಗರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳ ಹಣ ಅಥವಾ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಐಷಾರಾಮದ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿರುವವರು. ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಈ ತರುಣರ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಳದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವೇದನೆಗೂ ಒಳಗಾಗದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಚರ್ಚೆಯ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವ ಈ ತರುಣರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿ, ಆರ್ಥಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ದಿಟ್ಟ ನಿಲುವುಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಮೋಹಕವಾಗಿವೆ. ಇವರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿರುವುದರಿಂದ ವಿರೋಧಾಭಾಸಕಾರಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆ. 'ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಿಳಿಯನೊಬ್ಬ ಟ್ರಕ್ ಡ್ರೈವರ್‌ನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಕೆಳವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತಾನೆಂಬ ಧೋರಣೆಯಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ಸತೀಶ, ಗೌತಮ, ಹರೀನ್ ಮುಂತಾದವರು ಮೇಲುವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿಲ್ಲ. ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮೇಲುವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಉನ್ನತ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿರುವ ಬನಿಯಾ ಮಾರ್ವಾಡಿಗಳೂ ಸಹ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ—ಅವರ ವಿದ್ಯಾ, ಧನ ಸಂಪತ್ತುಗಳೇನಿದ್ದರೂ—ಕೆಳವರ್ಗದವರಾಗುತ್ತಾರೆ. ವರ್ಗಕಲ್ಪನೆ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯದಾಗುತ್ತದೆ. ಬಿಳಿಯರು ಕರಿಯರನ್ನು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ತಾತ್ಸಾರದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಾರೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ಡೇವಿಡ್ ಪಾತ್ರವೇ ಪುರಾವೆ ಒದಗಿಸಿದೆ. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ, ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಡೇವಿಡ್ ಯಾವ ನೆಲೆಗೆ ಸೇರಿದವನಾದರೂ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಅವನಿಗೆ ದಕ್ಕಿರುವ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ ಸತೀಶನಿಗಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಅವನೆದುರು ಗೌತಮ, ಸತೀಶ ಮತ್ತು ಹರೀನರು ಬಾಲ ಮುದುರಿಕೊಂಡಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆ. ಡೇವಿಡ್‌ನ ಅಹಂಕಾರಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟಿನ ಬೆಂಬಲವಿದೆ. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ವರ್ಣಭೇದ ನೀತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ಡೇವಿಡ್–ಸತೀಶ ಮುಂತಾದ ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯಾವಂತರಿಗಿಂತ—ಕೆಳವರ್ಗದವನೆಂದು ತೋರಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರಯತ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸರಳೀಕರಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ

ಕಾರ್ನಾಡರು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವ ರೀತಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ನಾಟಕವು 'ವರ್ಗ-ವರ್ಣ'ವಾದಗಳ ಚರ್ಚೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತಾಗಿರದೆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಶೋಧನೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ.

ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮವನ್ನು ಕುರಿತ ಅನ್ವೇಷಣೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು ಯಾಮಿನಿಯೇ 'ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಸೋದರ ಸೋದರಿಯರಾದ ಯಾಮಿನಿ ಸತೀಶರ ನಿಷಿದ್ಧ ಪ್ರೇಮ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಶೋಧಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ಯಾಮಿನಿಯ ಹೋರಾಟ ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸುವಂತಿದೆ. ತಮ್ಮ ಕುಟುಂಬದ ಅಸ್ಥಿರವಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾಮಿನಿ ಸತೀಶರು ಕಷ್ಟವನ್ನನುಭವಿಸಿದವರು. ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳ ಅಲಕ್ಷ್ಯ, ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಾರಿ ಬಂಗಲೆಯ ಭಯಾನಕ ವಾತಾವರಣ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರನ್ನು ಏಕಾಕಿತನ ಕಾಡಿಸಿತು. ಹದಿಹರೆಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿದ್ದ ಯಾಮಿನಿ ಪ್ರೀತಿಯ ಆಸರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕಾತರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಒಬ್ಬನೇ ತಮ್ಮ ಸತೀಶನನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದಳು. ಒಂಟಿತನ, ಭಯದಿಂದಾಗಿ ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಈ ಮಕ್ಕಳು ಚಿಕ್ಕವರಿದ್ದಾಗಲೇ ಪರಸ್ಪರ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಪರ್ಕ ಪಡೆದರು. ಬೆಳೆದ ಮೇಲೂ ಈ incest ಸಂಬಂಧ ಅವರನ್ನು ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುತ್ತದೆ. "ಬಾಲ್ಯ ಒಂದು ರೋಗ, ಕೆಲವರು—ಪುಣ್ಯವಂತರು—ಗುಣವಾಗುತ್ತಾರೆ, ತಪ್ಪಿಸಿಕೋತಾರೆ. ನನ್ನಂಥವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳೀತದೆ, ಕೊಳೀತದೆ, ಕೀವಾಗತದೆ"—ಎಂಬ ಯಾಮಿನಿಯ ಮಾತು ಈ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿದೆ. ಇತರ ಯಾವ ಗೆಳೆಯ ಗೆಳತಿಯರೊಂದಿಗೂ ಸಹಜ ಪ್ರೇಮವ್ಯವಹಾರ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂತೆ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಕಾಡುವ ಈ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟ ತೀವ್ರವಾದುದು.

ಸತೀಶನಿಗಿಂತ ಯಾಮಿನಿ ಇಂಥ ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ನರಳುವವಳು. ಅದು ಉಲ್ಬಣಿಸಿದಾಗ ಮನೋವಿಕಾರಕ್ಕೂ ಎಡೆಯಾಯಿತು. ಬೆಳೆದ ತನ್ನ ಸೋದರನ ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ತೀವ್ರವಾದ ಬಯಕೆ ಅವಳನ್ನು ರೋಗವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಅವನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆಳದಲ್ಲಿ ದ್ವೇಷಿಸುತ್ತಾ ಅವರನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಸತೀಶ-ಜೂಲಿಯಾರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಮನವರಿಕೆಯಾದೊಡನೆ ಯಾಮಿನಿಯ ಅಸೂಯೆ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮತ್ತು ಸತೀಶರ ನಿಷಿದ್ಧ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಜ್ಯೂಲಿಯಾಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡುಕೊಳ್ಳುವ ಯಾಮಿನಿಯ ಮೋಹಾವೇಶ ಸಮಾಜ ಬಾಹಿರವಾಗಿದ್ದೂ ಅದರ ಉತ್ಕಟತೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಕೆಯ ದುರಂತ ಆತ್ಮಾರ್ಪಣೆಯಂತಿದ್ದು, ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವೇದನಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ; ಇದನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಯಾಮಿನಿ ಸತೀಶರು ಸಿಕ್ಕಿದ್ದ ಪ್ರೇಮದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತಿ ಹೊಂದಲು ನಡೆಸಿದ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಸತೀಶ ಗೆಲ್ಲಲು ಯಾಮಿನಿ ಬಲಿಯಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಚಿತ್ರಣ ಉಜ್ವಲವಾಗಿದೆ. ಯಾಮಿನಿಯ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ವಹಿಸಿರುವ ತನ್ಮಯತೆ ಬೆರಗು ಕವಿಸುವಂತಿದೆ. ಯಾಮಿನಿ ಸತೀಶರ ಬಾಲ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವ ತಂತ್ರವಿದ್ದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಗಾಢವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಜನ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ, ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಒಂದು ಸಮುದಾಯದ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಿದ್ದಂತೆ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು, ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು, ಉನ್ನತಿ ಅವನತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ, ಕಾರಣವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ—ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿ, ಪರಿಹಾರವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ತಾನು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಪರಿಸರದ ಸಮಗ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಅನುಭವ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲಾರದು. ನೂರೆಂಟು ಜಾತಿ ಪಂಗಡಗಳಿರುವ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜ ಜೀವನದ ಸಮಗ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಅಶಕ್ಯವೆಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ, ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡುವ ತವಕ, ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಅಭೀಪ್ಸೆಯಿರುವವರು ಒಟ್ಟು ಸಮುದಾಯದ ಆಸೆ ನಿರಾಸೆಗಳನ್ನು ನೋವು ನಲಿವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ದೇಶದ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಶಕ್ತಿಗಳು ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದವರು, ಶೋಷಕರು—ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಶೋಧಿಸುವ ಆಗ್ರಹ, ಮತ್ತು ಸಿಕ್ಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ತಳಕು ಹಾಕಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ಫಲಿತಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಲ್ಲ ಕೆಚ್ಚು ಲೇಖಕನಿಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಅಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಾರಣವಾದೀತು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಕಂಡುಬರುವ ಕೆಲವು ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಬಹುಪಾಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು, ನಗರದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿರುವುದು. ಇದು ಮೊದಲು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾದ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಚಿತ್ರಣ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದೆಯೇ? ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದಾಗ ಸಿಗುವ ಉತ್ತರ ನಿರಾಶಾದಾಯಕ

ವಾಗಿದೆ. ವರ್ಣಭೇದ, ಬಡವ–ಶ್ರೀಮಂತರ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕೆಲವರು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೂ ಆಳವಾಗಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ತವಕ ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆರ್ಥಿಕ ಶೋಷಣೆಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಾರತಮ್ಯಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು ವಿರಳವಾಗಿವೆ. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಬಹುಪಾಲು ಲೇಖಕರಿಂದ ತುಂಬಿರುವ ಕನ್ನಡಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಧೋರಣೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವರು ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿರುವ ಪರಿಸರದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿವೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಅನೇಕ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಣ ಗೊಂಡಿರುವ ವರದಕ್ಷಿಣೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ, ನಿರುದ್ಯೋಗ, ವಿಧವೆಯರ ಗೋಳು, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬಡತನ—ಇವೆಲ್ಲ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವ ಲೇಖಕನೂ ಶೂನ್ಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಶೂನ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬತ್ತೈದು ಭಾಗ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರಿದ್ದ ದೇಶದಲ್ಲಿ ತಾನು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದುವ, ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರ ಬದುಕನ್ನೇ ನಾಟಕಕಾರರು ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವೇನೋ! ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತಾದರೂ ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಮೀರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಕೆಲವರಾದರೂ ಜನಪರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರಾದರೂ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ—ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯಬಾರದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

❑

ಪ್ರಹಸನ

ಪ್ರಹಸನಗಳ ಗುರಿ ಮನರಂಜನೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಅಸಾಂಗತ್ಯಗಳನ್ನು, ಮನುಷ್ಯನ ಮಾತು, ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ನಡವಳಿಕೆಗಳ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸಿ ನಗಿಸುವ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಸಾರದ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಧಾನವಾದುದಲ್ಲ, ಬದುಕಿಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಳಿತು ಕೆಡಕುಗಳ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವು ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ, ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾದ ನಡವಳಿಕೆಗಿಂತ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಪ್ರಹಸನಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಯ ಮೂಲಕ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟಾಗ, ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ವಿಧಾನ, ಮಾತುಕತೆ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿರೇಕದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಂಡುಬಂದಾಗ ಪ್ರಹಸನಕಾರನಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಕೃತಕ ನಡೆನುಡಿಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿ ಗೇಲಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಅವಾಸ್ತವವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿದ್ದರೂ ಸಂವಿಧಾನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಚತುರತೆಯಿದ್ದು ಪಾತ್ರರಚನೆ ಚಮತ್ಕಾರಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯದ ಆಕರ್ಷಣೆಗೇ ಮೊದಲ ಮನ್ನಣೆ. ಚತುರೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವೇ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದುದು. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲೂ ವಿಡಂಬನೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನೆಪವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ', 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಗಾರುಡಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕಿದ್ದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಡು, ನೃತ್ಯ, ಅಲಂಕಾರಿಕವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಜೀವಕಳೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದವು. ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಅದ್ಭುತವಾದ ರಸ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ'ದ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೂ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವಂತಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿನ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು ಪೊಳ್ಳು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಲಘುವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸುವ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಜನತೆಯನ್ನು ತಿದ್ದಲೂಬಹುದು. "ಈ ಹಾಸ್ಯದೃಷ್ಟಿಯ ಭೂತಗನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಜನ ನಿಸ್ಸಂಕೋಚವಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ನೋಡಿ ತಾವೇ ನಗುತ್ತಾರೆ. ಹಾಸ್ಯದ ಗಮ್ಮು ಆಹ್ಲಾದ, ಉಲ್ಲಾಸ, ರೋಗಿಗೆ ಪಥ್ಯವಿದ್ದಂತೆ ಹಾಸ್ಯ."[1]

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟಗಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ'ದ ವಿಡಂಬನಾ ಪ್ರತಿಭೆ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೂ ಎಟುಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ವಿದೂಷಕನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ, ಬಯಲಾಟದ ಹನುಮನಾಯಕನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನದ ಅಂಶವಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಅರುಣೋದಯಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ 'ವಶೀಕರಣ' ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಕೃತಿ. ಗೋಲ್ಡ್ ಸ್ಮಿತ್‌ನ 'She stoops to Conquer' ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವಿದು. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಪ್ರಹಸನದ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವಾಡಿಕೆಯಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಈ ಬಗೆಯ ಖಂಡಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಮನರಂಜನೆಯೊದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ರಚಿಸಿದವರೆಂದರೆ ಕೈಲಾಸಂ. ಅವರನ್ನು 'ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಹಸನ ಪಿತಾಮಹ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ. ಈ ವಿಶೇಷಣ ಅವರಿಗೆ ಬರಲು ಕಾರಣರಾದವರು ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಅಲ್ಲ, 'ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಹಸನ ಪಿತಾಮಹ'ನೆಂದು 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ನಾಟಕ ವಿಡಂಬನೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ವಿಶೇಷಣ ಕೈಲಾಸಂರವರನ್ನು ತಗುಲಿಕೊಂಡಿತು. ಇತರರೂ ಕೈಲಾಸಂರವರನ್ನು ಪ್ರಹಸನಕಾರರೆಂದೇ ಗುರುತಿಸಿದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯನ್ನುಳ್ಳ ಹಲವು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೂ ತಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಸಹನಕಾರನೆಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶೇಷ ಆನಂದವಿತ್ತು.

ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಉದಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಮತ್ತು ವಿಕೃತಿಗಳು ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ನೀಡಿದವು. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಹೆದರುವ ಗಂಡ ಹೊರಗೆ ತನ್ನ ಪೌರುಷದ ಮಂಟಪ ಕಟ್ಟುವುದು, ಉದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಾಸಿನ ಸಂಪಾದನೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ

ಸ್ನೇಹಿತರೆದುರು ಬಡಾಯಿ ಕೊಚ್ಚುವುದು, ಇಂತಹ ಪೊಳ್ಳು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳ ಗಾಳಿ ಬಲೂನುಗಳಿಗೆ ಚುಚ್ಚಿ ವಿಡಂಬಿಸಿ ಗೇಲಿ ಮಾಡುವುದೇ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ. ಪರಂಪರಾಗತ ನಂಬಿಕೆ ವಾಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪದ, ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ತ್ಯಜಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ವಿಚಿತ್ರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬದುಕಿನ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳ ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿವೆ. "ಬುದ್ಧಿಗಮ್ಯವಾದ ಚಮತ್ಕಾರದ ಮಾತು, ಹೃದಯ ಗಮ್ಯವಾದ ನಗೆ ಮಾತು. ವಿಚಾರಗಮ್ಯವಾದ ವಿಡಂಬನೆ—ಈ ಮೂರೂ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಕೃತ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಶಬ್ದಪಲ್ಲಟ, ಪ್ರಾಸ ಪ್ರತಿಮೆ, ಮಾರ್ನುಡಿಗಳನ್ನು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ."

ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಪೊಳ್ಳು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು, ಹಣಕ್ಕಾಗಿ ವೈದಿಕ ಲೌಕಿಕಗಳನ್ನು ಸಮಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊಂದಿಸುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪುರೋಹಿತರ ದುರಾಸೆಯನ್ನೂ ವಿಡಂಬಿಸಿದ ಕೈಲಾಸಂ ಸ್ವತಃ ಇದೇ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಈ ಜನಗಳ ಬದುಕಿನ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗಗಳೆರಡನ್ನೂ ಬಲ್ಲವರು. ಆದುದರಿಂದ ಅವರ ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಮರುಕವಿದೆ. ಈ ಜನರ ಮೌಢ್ಯ ಮತ್ತು ಕಪಟ ಕುರಿತು ಅನುಕಂಪೆಯಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರ ಈ ಹೃದಯವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ಮಲ ಹಾಸ್ಯವು ಅವರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಹಸನಕಾರರಿಗೂ ಸಿದ್ಧಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ಬಂಡ್ವಾಳವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ'ಯ ಲಾಯರ್ ಅಹೋಬಲರಾಯನು ಸ್ವಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಪರಮ ದುಷ್ಟನಲ್ಲ, ಅವನನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿ ಗೇಲಿ ಮಾಡಬಹುದೇ ಹೊರತು ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈತ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಮೂನೆಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹತ್ತಿರ ಬಂದವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಾಧನವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಬಗೆಯ ಜನರೂ ಮಹಾದುಷ್ಟರೆದುರು ನಿಸ್ಸಹಾಯಕರಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜೂನಿಯರ್ ಲಾಯರ್ ಬಾಳೂ, ಜವಾನ ಬೋರ, ಅಡಿಗೆಯ ಅಯ್ಯರ್ ಮುಂತಾದವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ತನ್ನ ಬಡಾಯಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಹದ್ದುಬಸ್ತಿನಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದ ಅಹೋಬಲರಾಯನಿಗೆ ಕೆಂಪೇಗೌಡನು ಕಲಿಸುವ ಪಾಠ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಅಹೋಬಲರಾಯನ ಪೊಳ್ಳು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಾಟಕ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಧ್ಧಣಿ, ರಂಗ್ರಾಯ, ಕಿಷ್ಟಾಯರ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವಿನೋದಕ್ಕಾಗಿ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿವೆ. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದ ಬಿಗಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಸಡಿಲ ಗೊಂಡಿದೆ. ಮಾತಿನ ಚತುರೋಕ್ತಿ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಸಹಜವಾಗಿಲ್ಲ. "ಬೀದೀಲೇನಾದ್ರೂ ಬಿಡುಗಾಸು ಬಿದ್ದಿದೇಂತ ಬಗ್ಗೋಡ್ದ ಬಿಡ್ತಿದೀಯೇನೋ ಬಕ್ವೆ"—ಎಂಬಂತಹ ಅದ್ವಕ್ಷರ ಪ್ರಾಸ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಕೃತಕಗೊಳಿಸಿವೆ. ಮುಧ್ಧಣಿಯ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಹಾಸ್ಯ ಅನುದಾರವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ

ಅಹೋಬಲರಾಯನಿಗೆ 'ಮೂರ್ಖರ ಟೋಪಿ' ಹಾಕುವ ಸಂದರ್ಭ ಮಾತ್ರ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದು, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವಂತಿದೆ.

'ಬಂಡ್ವಾಳವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ'ಯ ಅಹೋಬಲರಾಯನು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಒಂದು 'ನಮೂನೆ'ಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ 'ಹುತ್ತವಲ್ಲಿ ಹುತ್ತ'ದ ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಮರಾವ್, ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗದ ನಮೂನೆಗಳು. ತಮಗಿಲ್ಲದ ದಕ್ಷತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹಣದ ಬಲದಿಂದ ಸಂಪಾದಿಸುವ ಈ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರನ್ನು ಬೇಸ್ತು ಬೀಳಿಸುವ ಕಪ್ಪಣ್ಣ ಮತ್ತು ಸರೋಜರು ಕಟ್ಟುವ ಆಟ ಮತ್ತು ಹೂಡುವ ತಂತ್ರಗಳ ಬಿಗಿಸು ರಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕ ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಚಪಲದಿಂದಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿಲ್ಲ. ಚೋರ, ಸುಬ್ಬಮ್ಮರನ್ನು ಹೊರತು ಉಳಿದ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಅವಾಸ್ತವದ ಗಡಿ ಮುಟ್ಟಿದೆ. ಸರೋಜ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪಣ್ಣರ ನಿಜಸ್ವರೂಪ ದರ್ಶನವಾದಾಗ ಬೆಚ್ಚಿಬೀಳುವ ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯನನ್ನು ಅನುಕಂಪೆಯಿಂದ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ಬಂಡ್ವಾಳ್ವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ' ಅಹೋಬಲರಾಯ ಮತ್ತು 'ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ'ಯ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ನಮ್ಮ ಮರುಕವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಅಹೋಬಲರಾಯ ಮತ್ತು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನಂತಹವರು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು, ಅವರ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಿದೆ. ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯನಂತಹವರು ತಮ್ಮ ಹಣದ ಬೆಂಬಲದಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುವುದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಹಳ್ಳಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿ ಕೈಲಾಸಂ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಕಡೆ ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಕ್ರೌರ್ಯವೂ ತಲೆಹಾಕುತ್ತದೆ.

'ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ', ಕೈಲಾಸಂರವರ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೃತಿ. ಈ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಏಕಮುಖತೆಯಿದ್ದು ಪಾತ್ರರಚನೆ ಸಹಜ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡುವಂತಿದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಯಮವಿದ್ದು ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಡಂಬನೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಸಾತ್ವಿಕ ಅನುಕಂಪವಿದೆ. "ಒಂದೊಂದ್ಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ದಾರಿ. ನೀವು ಹೇಳ್ದ ಹಾಗೆಲ್ಲಾ ನಿಮ್ಮನೆ ಹೆಂಗಸ್ರು ಕೇಳ್ತಾರೋ, ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೇಳ್ದ ಹಾಗೆ ನಮ್ಗಂಡಸ್ರು ಕೇಳ್ತಾರೋ.... ಹೀಗೋ ಹಾಗೋ.... ಹೇಗಾದ್ರೂನೂವೆ ಒಟ್ನಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರಗ್ಳು ಅವವ್ಗಳ್ಗ ಅಂತರಂಗ ರಹಸ್ಯ ರೀತಿ ಮೇಲೆ ಸಾಗೋದು ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರ್ತು... 'ನಮ್ಮನೆ ದಾರಿ ನಿಮ್ಮನೆ ಹಿಡೀಬೇಕು, ನಿಮ್ಮನೆ ದಾರಿ ಊರೆಲ್ಲಾ ಹಿಡೀಬೇಕು' ಅಂತ ತಿಳ್ಕೊಂಡಿರೋದಾಗ್ಲಿ, ತಿಳಿಸೋದಾಗ್ಲಿ, ವಾದ್ನಿ ಸಾಧಿಸೋದಾಗ್ಲಿ,... ಹುಚ್ಚು ಅಂದ್ರೆ ಶುದ್ಧ ಹುಚ್ಚು" ಎಂದು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಆತನ ಪಕ್ಕದ ಮನೆ ಗೃಹಿಣಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಪಾಡು ನಗೆಗೀಡಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ 'ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ'ದ

ವಸ್ತುವೇ 'ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. 'ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ'ದ ಎರಡು ಕುಟುಂಬಗಳು ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮೇಲುವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು, ಆಂಗ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಅವರ ನಡೆ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ'ಯ ಎರಡೂ ಕುಟುಂಬಗಳು ಕೆಳ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸೋಂಕೂ ಇಲ್ಲದ ಅಚ್ಚ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ' ವಿಡಂಬನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದರೆ, 'ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ' ವಿನೋದ ನಿಷ್ಠವಾದ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕ. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ. ಅವುಗಳ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕಂತಿದ್ದು ಪಾತ್ರಗಳ ಸಹಜ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ತಕ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಅಪ್ಪಿತಪ್ಪಿಯೂ 'ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ತಲೆ ಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ. 'ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ'ದ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಮತ್ತು 'ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ'ಯ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಒದಗುವ ಗತಿ ಶೋಚನೀಯವಾದದ್ದು. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಹೆಚ್ಚು ದಯಾಮಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

'ಸತ್ತವನ ಸಂತಾಪ'ದಲ್ಲಿ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೇ ಮಹತ್ವವಿದ್ದು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸರಳ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ತಂದೆಯ ಆಸ್ತಿ , ಮಾವನ ಹಣದ ಮೇಲೆ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ವರಮಾನದ ಮೂಲಗಳೆಲ್ಲ ಬತ್ತಿಹೋಗಲು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಮೇಲೆ ಹಗೆ ಸಾಧಿಸಲು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ, ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಸೋತು, ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಸುಳ್ಳು ಸುದ್ದಿ ಹಬ್ಬಿಸಿ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಗೋಳಿಡಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ತಾನೊಂದು ಬಗೆದರೆ ವಿಧಿಯೊಂದು ಎಣಿಸಿತು' ಎಂಬಂತೆ ಅವನ ಸುಳ್ಳು ಸಾವಿನಿಂದ ಹೆಂಡತಿಯೇ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಆ ಊರಿನ ಶಾನುಭೋಗರವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಲಾಭವಾಗಿ, ಬದುಕಿಯೂ ಸತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲರ ಕಣ್ಣು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅನ್ನ ನೀರಿಲ್ಲದೆ ಅಲೆದು ಕೊನೆಗೆ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಶರಣಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಹಾಸ್ಯ, ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದಲೇ ಮೂಡಿ ಬರುವಂತಿದ್ದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂದೇಹಿಸದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿನ ವಿನೋದ ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಗತಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಪರಾವಲಂಬಿಯಾಗಿದ್ದೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬದುಕುವ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ, ದುರಾಸೆಯ ಶ್ರೀಮಂತನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಟೋಪಿ ಹಾಕಲು ತನ್ನ ಅಣ್ಣನ ವೇಷವನ್ನು ತಾನೇ ಹಾಕಿಕೊಂಡು, ಕೋಟ್ಯಾಧೀಶನಂತೆ ನಟಿಸಿ, ಪಾರಾಗುವ, ವಿನೋದ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವ 'ಅನುಕೂಲಕ್ಕೊಬ್ಬಣ್ಣ', ಲಘುವಾದ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿದ್ದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕವೊಂದರ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚಮತ್ಕಾರದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಮಹತ್ವವಿರುವ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶವೇನೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಶುದ್ಧ ನಗೆಯೇ ಇವುಗಳ ಗುರಿ. 'ನಮ್ ಕ್ಲಬ್ಬು', "ಸೀಕರ್ಣೆ, ಸಾವಿತ್ರಿ" ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ

ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಕಥಾಸೂತ್ರವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಮಾತಿನ ಸರಪಣಿಯಂತಿವೆ. ಸಂಭಾಷಣಾ ರೂಪದ ಹರಟೆಗಳೆಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಸ್ಯದ ತುಣುಕುಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದರೂ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನದೊಂದಿಗೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ.

ಕೈಲಾಸಂರವರ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ 'ನಮ್ ಕಂಪನಿ'ಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ತಮಗಿಂತ ಹಿಂದಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಅವಿದ್ಯಾವಂತ ನಟರು, ಅಲ್ಪ ತೃಪ್ತರಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಹೊಣೆಗೇಡಿ ಮಾಲಿಕರು, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಬಂದಿತು. ಅವನತಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಡಂಬನೆ ಮತ್ತು ಅಣಕಾಟವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿರುವ ಕೈಲಾಸಂರವರ ಹಾಸ್ಯ ಪರಿಣತಿ ಇಲ್ಲಿ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ದುರವಸ್ಥೆ, ನಟರ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಅನುಕಂಪೆಯಿಂದಲೇ ನೋಡುತ್ತಿರುವವರಾದುದರಿಂದ 'ನಮ್ ಕಂಪನಿ'ಯ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಬಂದ ಅಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ನಾಟಕವೆಂಬ ನಾಟಕ' ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸುಪುಷ್ಪ ರಾಮಾಯಣ'ಗಳೂ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿರುವ ಕೃತಿಗಳು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ವಿಡಂಬನೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಳುವಳಿಗೆ ಚೇತನದಾಯಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರಬೇಕು.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ನಾಟಕವೆಂಬ ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕತೆಯೂ ಇದೆ. 'ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ'ದ ಮೂಲಕ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕವೊಂದರ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಹಾಸ್ಯಪರವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಚಾಕರನು ಕಸ ಗುಡಿಸುವ ಮುನ್ನ ಕಂದವೊಂದನ್ನು ಹಾಡಿ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ತನ್ನ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಲು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ; "ಹಾ ಭಗವಂತನೇ, ನಿನ್ನ ಮಂದಿರದ ಮುಂಭಾಗವನ್ನು ಶುಚಿಗೊಳಿಸಿ, ನಿನ್ನ ಭಗುತಾವಳಿಗೆ ಸುಗಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಸಲು ಆಯುಧವೊಂದನ್ನು ಅನುಗ್ರಹಿಸು"—ಎಂದು ಆತ ಬೇಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, 'ಧಂ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದೊಡನೆ ಮೇಲಿನಿಂದ ಪೊರಕೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. "ಈ ಒಂದೇ ಆಯುಧದಿಂದ ನನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯವು ನಿರ್ವಾಹ ವಾಗುವುದೆ?" ಎಂದು ಸಂದೇಹಿಸಿದಾಗ, ಎರಡನೆಯ ಬಾರಿ 'ಧಂ' ಶಬ್ದದೊಡನೆ ಬುಟ್ಟಿಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕವಾದ 'ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಅಣಕದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಡಂಬನೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನು ಮುಂದೆ ಬಂದು ಸಭಿಕರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾಡುವ ಭಾಷಣವಂತೂ ಈ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಮುಕುಟವಿಟ್ಟಂತಿದೆ. "ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಲಗಾರರ ಕಾಟವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಒಂದು ಕಂಪನಿ

ನಡಾಯಿಸುವ ಕೆಲಸವು ಬಹಳ ಕಷ್ಟದ್ದು" ಮುಂತಾಗಿ ತಿಳಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕವು ಹೇಗೆ ಒಂದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನವೀನವೂ ಪೌರಾಣಿಕವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಆತ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಯ ಹಾಸ್ಯಮಯ ನಿರೂಪಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣ'ವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ನಡೆಸುವ ರಿಹರ್ಸಲ್ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರ ವಿಡಂಬನೆಯಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕನಿಕರ ತುಂಬಿದ ಹಾಸ್ಯವೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕತೆಗಿಂತ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಸ್ಯ ಹೊಮ್ಮಿದೆ. ರಾಮಾಯಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಈ ರಿಹರ್ಸಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅವಿದ್ಯಾವಂತ ನಟರ ಮೂರ್ಖತನಕ್ಕೂ, ನಾಟಕದ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಶೈಲಿಗೂ ಇರುವ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಂಪನಿಯ ಮ್ಯಾನೇಜರನ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ನಟರ ಅಶಿಸ್ತು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕುರಿತ ಅಸಡ್ಡೆ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸುವ ಈ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಿರ್ದುಷ್ಟ ಹಾಸ್ಯಪರತೆಗೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಹಸನಕಾರನ ಸಂಭಾಷಣಾ ಚಾತುರ್ಯವಿದೆಯಾದರೂ ಕೇವಲ 'ನಗೆಗಾಗಿ ನಗೆ' ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರು ರಚಿಸಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ತುಂಬಾ ವಿರಳವಾಗಿವೆ. 'ಮದನನ ಮೆಟ್ಟಿಲಿನಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ತರುಣ ತರುಣಿಯರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅವರ ತಂದೆಯರ ವೈರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕುಟುಂಬಗಳು ಒಂದೇ ಬಂಗಲೆಯ ಕೆಳಗಿನ–ಮೇಲಿನ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ಮನೆಯ ಯಜಮಾನರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಮೂಗು ತುರಿಸಲಾಗದ ವೈರವಾದರೆ, ಅವರಿಬ್ಬರ ಮಕ್ಕಳೂ ರಹಸ್ಯಪ್ರೇಮ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಮಪತ್ರಗಳು ಅವರ ತಂದೆಯಂದಿರ ಕೈಗೆ ಸಿಗುವುದು, ಈ ಪತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳ ಪ್ರಣಯ ಫಲಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ ಅವರು ಪರಸ್ಪರ ಮೂರ್ಖತನದಿಂದ ಕಿತ್ತಾಡುವುದು ಮೋಜಿನದಾಗಿದೆ. ಈ ಪತ್ರ ತನಗೇ ತನ್ನ ನೆರೆಯವನಿಂದ ಬಂದದ್ದೆಂದು ತಿಳಿದ ಇಬ್ಬರೂ, ಪತ್ರಗಳ ಒಕ್ಕಣೆಯನ್ನು ಅಪಾರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಸಂಗವಂತೂ ತಡೆಯಿಲ್ಲದ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆಡೆಮಾಡುವಂತಿದೆ. "ನಿನ್ನ ನೆನೆದರೆ ಸಾಕು, ನನ್ನ ಮೈ ಪುಲಕಿತವಾಗುತ್ತದೆ"— ಎಂದು ಒಂದು ಪತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಪತ್ರದಲ್ಲಿ "ನಿನಗಾಗಿ ನನಗೆ ರಾತ್ರಿ ನಿದ್ರೆ ಇಲ್ಲ" ಎಂದಿರುತ್ತದೆ, ಸಹಜ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ಮಾತುಗಳೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗಬೇಕಿದ್ದ ಇವು, ವಿಚಿತ್ರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ವೈರದ ಮಾತುಗಳಾಗಿ ಅಪಾರ್ಥಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ದೊಡ್ಡವರು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ದೇಗ ಕಿತ್ತಾಡಿಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸದೆ ಅವರ ಜಗಳವನ್ನೂ ನೆಪಮಾಡಿಕೊಂಡು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮಿಸುವ ಅವರ ಮಕ್ಕಳ ಉಲ್ಲಾಸ, ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ದುರಂತವಾಗಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಈ ವಸ್ತು, ಪ್ರಹಸನವಾಗಿ ರಂಜಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದೇ ನಾಟಕಕಾರರ ಹಾಸ್ಯಪರ ಮನೋದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಅತಿರಂಜನೆಯೇ ಪ್ರಹಸನದ ಮೂಲ ತತ್ವವಾಗಿರುವುದ ರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಠುರವಾದ ವಾಸ್ತವದ ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. 'ಗಣ–ಗಣ–ರಾಜ್ಯ'ದಂತಹ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ಹಣಕಿದೆ. ಸ್ವರ್ಗದ ಗಣೇಶ, ವಿನಾಯಕ ಚೌತಿಯಂದು ಭೂಮಿಗೆ ಬಂದು ಆಧುನಿಕ ಗಣರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಕ್ಕಾವಿಕ್ಕಿಯಾಗುವ ಕಲ್ಪಿತ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರ ಸುತ್ತ ಈ ಪ್ರಹಸನ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ತಮಾಷೆಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ನೋಡುವ ತಂತ್ರವಿದೆ. 'ಪುರಾಣದ ವ್ಯಕ್ತಿ–ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರ'—ಇವೆರಡರ ಸಂಯೋಗವೇ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದ ಹಾಸ್ಯಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಎಡೆಗೊಡುವಂತಿದ್ದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿನ ಮಾತು, ಕೃತಿ, ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ನಗೆ ಚಿಮ್ಮುತ್ತದೆ.

'ಶ್ರಾದ್ಧ ಸೋಶಿಯಲಿಝಂ'ದಂತಹ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. ಶ್ರಾದ್ಧದಂತಹ ಆಚರಣೆಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ನಯವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವೇನಿದ್ದರೂ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಮೇಲುಗೈಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರಾದ್ಧಪಿಂಡವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಾಗೆಗಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿದೆ. ಮನೆಯ ಆಳು ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಆ ಪಿಂಡವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಅವನನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಲು, "ನಾನು ಕಾಗೆಗಿಂತ ಅತ್ತತ್ತ ಆದನೆ?" ಎಂದು ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವೆಂಕನು ಶ್ರಾದ್ಧದ ಅನ್ನವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬಡಬಗ್ಗರಿಗೆ ಹಂಚಿ ತನ್ನ ತಾತನನ್ನು ದಂಗು ಬಡಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರಗತಿಪರ ಒಲವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. 'ಶ್ರಾದ್ಧ ಸೋಶಿಯಲಿಝಂ'ನಂತೆಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಡಂಬನೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ', 'ಶೋಕಚಕ್ರ', 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ' 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು', 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಂತಹ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣಾ ಚಾತುರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಹಸನದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿದೆ.

'ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ'ದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನದ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇವೆ. ಸಾವಿಗೆ ಸದೃಶವಾದ ಕಷ್ಟ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಎದುರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅವರು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನದ ಸ್ಪರ್ಶವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ವಿಷಾದಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯದ ಹೊದಿಕೆಯಿದ್ದು ಬದುಕಿನ ದುರಂತವು

ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ರಾತ್ರಿ ಮಲಗಲು ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದ ನರಸಿಂಹ ಮತ್ತು ಆತನ ಮಂಡತಿ 'ದ್ಯಾಮವ್ವನ ಗಿಡದ ಕಟ್ಟೆ'ಯ ಮೇಲೆ ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಬೀಳುವ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹನು ನರಕಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆತನು ಕಾಣುವ ಸತ್ಯ ಕ್ರೂರ ಹಾಸ್ಯದಂತಿದೆ. ದೇವತೆಗಳೂ ಮನುಷ್ಯರಂತೆ ಸುಖ ಲೋಲುಪರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಯಮಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆತನು ಸಂಧಿಸುವ ಭೂಲೋಕದ ಆಪ್ತೇಷ್ಟರು ನಿಜ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಬೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನಸಿನ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದ ದುರಂತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದು. ಜೀವನದ ಅರ್ಥರಹಿತತೆ, ಅಮಾನವೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಈ ಕನಸು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು'ದಲ್ಲಿ ಸೀರೆಯನ್ನು ಪಂಚೆಯಂತೆ ಉಟ್ಟು ರವಿಕೆಯಂತೆ ಅಂಗಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಶ್ರೀಪತಿಯ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ 'ದುರಂತ', 'ಪ್ರಹಸನ'ಗಳೆರಡರ ಸಂಯೋಗವಿದೆಯಾದರೂ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಾಯ ಗಂಭೀರ ವಾದದ್ದು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಸಾಯೋ ಆಟ' ಮತ್ತು 'ಜಾತ್ರೆ' ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನಗಳು. 'ಸಾಯೋ ಆಟ'ವಂತೂ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಅಣಕಾಟವೇ ಆಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ನಾಂದಿಯಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹವನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿದೆ. "ಈ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡಿಸಿದಂತೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಹೆಣ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲೇ ತಾವೆಲ್ಲರೂ ಸಂತೋಷಪಡಬೇಕು, ಇಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ಬಿನ್ನಹ. ಈ ಟ್ರಾಜಿಡೀ ಮುಂದೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಟ್ರಾಜಿಡೀ ಕೂಡ ಝುಕ್ಕಿಸಿ ಹೋಯಿತು" ಎಂದೆನ್ನುವ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದ ಸತ್ವಹೀನ ದೇಶೀ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆ. 'ಸಾಯೋ ಆಟ'ದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿರುವುದು ಅಲ್ಲಿನ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರದಲ್ಲಿ. ಶ್ಲೇಷೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುವ ಈ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬೆಂಬಲವಿದೆ. ಕೇವಲ ಹಾಸ್ಯವೇ ಈ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಲ್ಲ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಪ್ರಧಾನ ಉದ್ದೇಶ. ಇದು ರಾಜ ದಿವಾಣರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕತೆಯಂತಿದ್ದರೂ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯವನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ನ್ಯಾಯ ವಿತರಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ರಾಜ ಮತ್ತು ದಿವಾಣರು ಅನುಸರಿಸುವ ನೀತಿ ವಿಚಿತ್ರವಾದುದು. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅಸಂಬದ್ಧವೆಂಬಂತಿದ್ದರೂ ಈ ಅಸಂಬದ್ಧ ವರ್ತನೆಯು ಸಮಕಾಲೀನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ. ತಪ್ಪಿದ್ದ ಕಡೆ ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಆಡಳಿತ ದಕ್ಷತೆಯಲ್ಲ, ತಪ್ಪಿಲ್ಲದ ಕಡೆಯೂ ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆಯುವುದು ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ— ಎಂಬಂತಿದೆ ಅವರ ನೀತಿ. "ನ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದುದು ಸಾಕ್ಷಿ ಮಾತ್ರ, ಸಂಗತಿಯಾಗಲಿ

ಆಗದಿರಲಿ"—ಎಂಬ ದಿವಾನನ ಮಾತುಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದಂತಿವೆ. ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯ ವಿತರಣೆ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿರುವಾಗ ಪ್ರಜೆಗಳು ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿ ನೀತಿಭ್ರಷ್ಟರಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. "ಈ ಬೀಡಾಡಿಯ ಬಿಟ್ಟೀ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಹಾದಿ ದೊರೆತು ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದುವ ಹಾದಿಯೇ ಇಲ್ಲ" ಎಂಬ ಗೃಹಸ್ಥನ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರಜೆಗಳ ಅನೀತಿಗೆ ಕಾರಣವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಕನ್ನ ಹಾಕಲು ಹೋಗಿ ಗೋಡೆ ಕುಸಿದು ಕಳ್ಳ ಸತ್ತರೆ, ಯಾರನ್ನಾದರೂ ಈ ಕೊಲೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ರಾಜ-ದಿವಾಣರ ತರ್ಕ ಹುಚ್ಚುತನದ್ದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅಧಿಕಾರದ ಬೆಂಬಲವಿದೆಯಾದುದರಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಯಾರೂ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಹುಚ್ಚರು ಅಧಿಕಾರಸ್ಥರಾದಾಗ ಪ್ರಜೆಗಳು ಕೃತಕ ವೇಷ ಹಾಕಿ ಅವರನ್ನು ವಂಚಿಸುವುದು ನ್ಯಾಯವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ರಾಜ ಮತ್ತು ದಿವಾಣರಿಬ್ಬರೂ ಸನ್ಯಾಸಿ ಮೆಟ್ಟಿದ ರುದ್ರಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಾವೇ ನೇಣುಹಾಕಿಕೊಂಡು ಸತ್ತು ಮತ್ತೆ ರಾಜ ದಿವಾಣರಾಗಿ ಮರು ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಮುನ್ನುಗ್ಗುವುದು ಈ ಪ್ರಹಸನ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ತುತ್ತತುದಿ. ಈ ಹುಚ್ಚರ ವಿನಾಶ ನ್ಯಾಯವಾದುದೇ ಆದರೂ ಅವರಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವಾತಾವರಣ ದುರಂತಕಾರಿಯಾದುದು. 'ಸಾಯೋ ಆಟ'ದ ಕೊನೆಗೆ ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ನಾಟಕವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ; "ಹೀಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಗುವಂತೆ, ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅಳುವಂತೆ ಇರುವ ಚಿತ್ರದಂತಿದೆ, ಸಾಯೋ ಆಟ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತುಗಳು ಬದುಕಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಆಗಬಹುದು, ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನವೊಂದರ ಸೂತ್ರವೂ ಆಗಬಹುದು.

ಆದರ್ಶಪರ ದುರಂತ ನಾಯಕನು, ಉದಾತ್ತನೂ ವಿವೇಕಿಯೂ ಧೈರ್ಯಶಾಲಿಯೂ ತರ್ಕ ಶುದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವನೂ ಆಗಿದ್ದರೆ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನಗಳ ನಾಯಕರು ಹುಚ್ಚರೂ ಹುಂಬರೂ ಕುತರ್ಕಿಗಳೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ಸಾವು ಗಂಭೀರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆಡೆಗೊಡುವುದಿಲ್ಲ; ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಗೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಹುಚ್ಚಾಪುರದ ದೊರೆಯಾದ 'ಜಾತ್ರೆ'ಯ ನಾಯಕ, ಊರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಗು ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ನಿಜವೆಂದು ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ಲೇಗಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಜಾತ್ರೆ ನಿಂತು ಹೋಗಿ ಬೊಕ್ಕಸಕ್ಕೆ ಬರುವ ಹಣಕ್ಕೆ ಕೊರತೆ ಬರುವುದೆಂಬ ಚಿಂತೆಯಿರುವ ಆತ, ಡಾಕ್ಟರ್-ತಜ್ಞರು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮನ್ನಿಸದೆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಗು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಡಂಗುರ ಹಾಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ದಿನವೂ ಪ್ಲೇಗಿನಿಂದ ಸತ್ತ ಜನರ ಸಾವಿನ ಹಿಂದೆ ಇರಬಹುದೆಂದು—ಸುಳ್ಳು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಊಹಿಸಿ, ರಾಜನನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸುವಷ್ಟಕ್ಕೇ ಅವನ ಕಾರುಭಾರಿಗಳ ಕೃತಕೃತ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಜನರನ್ನು ವಂಚನೆ ಅಧಿಕಾರದ ಅಂಕೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವಂತೆ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ರಾಜ ಪ್ಲೇಗಿಗೆ ತುತ್ತಾಗುತ್ತಾನೆ. ರಾಜ ಪ್ಲೇಗಿನ

ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಈಗ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅವನ ಡಾಕ್ಟರು, ಕಾರುಭಾರಿಗಳು ತಕ್ಷಣ ಒಪ್ಪಲು ಹಿಂಜರಿದರು. ಸಾವಿನ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡುವ ರಾಜನ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಖತನವಿದೆ. ಅವನು ಪಿಡುಗಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಾಗ ಡಾಕ್ಟರು ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ಪರಮ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಮೂಡುವ ಚಿತ್ರ ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮತ್ತೊಂದು ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನವಾದ 'ದೆವ್ವದ ಮನೆ'ಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ದುರಂತ ಸಂದರ್ಭವೊಂದಿದ್ದು, ನೋವು ತುಂಬಿದ ಹಾಸ್ಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಕುಟುಂಬಗಳ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಅತ್ತೆ ಸೊಸೆಯರ ಜಗಳದ ದುರಂತ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಹಸನ ಮೈದಾಳುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಸತ್ಯವಂತನ ದುರ್ಬಲ ಸಾತ್ವಿಕತೆ, ಅತ್ತೆ ಸೊಸೆಯರ ಭೂತ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು, ಈ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವಂಚಿಸಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಬಂದ ಹಕೀಮ, ಜ್ಯೋತಿಷಿ, ವೈದ್ಯರ ಮೂರ್ಖ ಸಂಚುಗಳು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ನಗೆಯ ಹಿಂದೆ ಸಂತಾಪವಿದೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವನತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಗ್ರತೆಯಿದೆ.

'ಸಾಯೋ ಆಟ', 'ಜಾತ್ರೆ', 'ದೆವ್ವದ ಮನೆ'ಯಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಉಳಿದ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲ. 'ಹಳೆಯ ಗೆಳೆಯರು' ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿಡಂಬನೆಯಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿನ ಹಾಸ್ಯ ಕೇವಲ ಉಲ್ಲಾಸಕಾರಿಯಾದುದಲ್ಲ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೆಸರು ವೇಷ ಬದಲಾದರೂ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ದೃಷ್ಟಾಂತವೆಂಬಂತೆ ಮೂವರು ಹಳೆಯ ಸ್ನೇಹಿತರು ಮುದಿ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಪರಸ್ಪರರನ್ನು ಮೂದಲಿಸಿ ಚುಚ್ಚುವ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಲುಗೈಯಾಗಿದೆ. 'ತಿರುಕರ ಪಿಡುಗು'ವಿನ ಹಾಸ್ಯ ಕ್ರೂರವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ, ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾಷಣವೊಂದನ್ನು ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯಕ್ಕನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಪೋಣಿಸಿರುವಂತಿದೆ ಇಲ್ಲಿನ ತಂತ್ರ. ಈ ಭಾಷಣದ ಶೈಲಿ 'ಗೋಲ್'ನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ ಪ್ರಹಸನ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು. ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಕವೇ ಸಮಾಜದ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಗೆ ಪಾಟೀಲರು ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೇಲು ಹೊದಿಕೆ ಹಾಸ್ಯವಾದರೂ ಆಳದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನವೆಂದು ಅವರ ಯಾವ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಕರೆಯಲಾಗದು. ಬದುಕಿನ ದುರಂತವನ್ನು ನಗೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಮಂಡಿಸುವ ಪಾಟೀಲರು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ'ದ ಬುಡ್ಡನ ಪಾತ್ರ

ಸ್ವವಿನಾಶಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದೂ ನಗೆ ತರಿಸುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣದ ಭಸ್ಮಾಸುರನಂತೆ ಈ ನಾಟಕದ ಬುಡ್ಡನು ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿಗೆ, ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿಗೆ, ಕಾರಣರಾದ ಮುದುಕ ಮುದುಕಿಯರನ್ನು 'ಕಲಾಸ್' ಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ಅವಿವೇಕದಿಂದ ತಾನೂ 'ಕಲಾಸ್' ಆಗುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಸಾಕಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಮಗುವಿನ ವಿವೇಕವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸದೆ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಮಂತ್ರವನ್ನು ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮುದುಕಿ, ತನಗೆ ದಕ್ಕಿದ ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹುಡುಗಾಟಕ್ಕೆ ಬಳಸಿದ ಬುಡ್ಡ—ಇಬ್ಬರೂ ಹೊಣೆಗೇಡಿಗಳಾದುದರಿಂದ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹೊಣೆಗೇಡಿತನಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಅವರ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಾತು ಕೃತಿಗಳಿದ್ದು, ಅವರ ದುರಂತ, ಪ್ರಹಸನಯೋಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನ–ವಿಜ್ಞಾನದ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ದುರುಪಯೋಗವನ್ನು ಅಥವಾ ಅಜ್ಞಾನಿಗಳ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೋ ವಿಡಂಬಿಸುವಂತೆ ತೋರುವ ಈ ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನೆಯಿದ್ದರೆ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನವಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಸಾಯೋ ಆಟ'ದ ಸಾವುಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ದುರಂತದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆ 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ'ದ ಸಾವುಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲ. ಜನಪದ ಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಕಥಾ ಮಾದರಿ 'ವಿನೋದ ಕತೆ'ಯಂತಿದೆಯೆಂಬುದು ಇದರ ಪ್ರಹಸನದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರ ಬಹುದು.

ಜಾನಪದ 'ವಿನೋದ ಕಥಾ ಮಾದರಿ'ಯೊಂದನ್ನು 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ'ದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ ಪಾಟೀಲರು 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ'ಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಹಸನದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿ ಗೇಲಿಮಾಡಿದ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕಾರಂತರಂತೆ ಪಾಟೀಲರು ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜಾನಪದ ತಂತ್ರ ಮಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳ, ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರ ವಿಕೃತವಾದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನೇ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಕೃತಿಯ ಹಿಂದೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಹಾಸ್ಯವಿದೆ, ಅಸಹನೆಯಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಟೀಕೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿವೆ. ಭಾಗವತನ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು ವಾಚ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದು ವಿಡಂಬನೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮುಕ್ಕಾಗಿಸುವಂತಿವೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಚೇಷ್ಟೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ತಮ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ತೀವ್ರ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಿರುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹರಿತವಾದ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಚಿಕಿತ್ಸಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಪಾಟೀಲರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿರುವ ಹಾಸ್ಯದ ಸತ್ವವನ್ನು ಪಾಟೀಲರಂತೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೂರೆಗೊಂಡವರು ತೀರಾ ವಿರಳವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಮೀರಿಸುವವರಿಲ್ಲ. ಪಾಟೀಲರ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯ

ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯದ ಪ್ರಸನ್ನತೆಯನ್ನೂ ತೊಡೆದು ಹಾಕಿ ಅಸಭ್ಯತೆಯ ಗಡಿ ಮುಟ್ಟಿರುವುದುಂಟು. 'ಜಗದಂಬೆಯ ಬೀದಿ ನಾಟಕ', 'ಬುರಡೀ ಬಾಬಾನ ಲಕ್ಷಾಪ ಹರಣದ ಪವಾಡ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಇಂತಹದು.

ಪಾಟೀಲರ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಹಸನದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. 'ಕೊಡೆಗಳು', 'ಕುಂಟ ಕುಂಟ ಕುರವತ್ತಿ', 'ಗುರ್ತಿನವರು'—ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮಾತು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಸಾಂಗತ್ಯವೇ ನಗೆಗೆ ಮೂಲ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲದ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕೊಡೆಗಳಂತಹ ನಿರ್ಜೀವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತೇ ತನ್ಮಯವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೊಡೆಗಳನ್ನು, ಹೆಸರುಗಳನ್ನು, ಕೊನೆಗೆ ತಮ್ಮನ್ನೇ ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು—ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಸ್ಯವಿದ್ದು ಅವರ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಾತುಗಳು ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿವೆ. 'ಕೊಡೆಗಳು' ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿದ್ದೂ ಪ್ರಹಸನದಂತೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವುದು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. 'ಕುಂಟ ಕುಂಟ ಕುರವತ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ವಿಷಯವಿದೆ. ಈ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ಆತ ಕನಸು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಈ ಕನಸುಗಳೆಲ್ಲ ನಗೆ ಬರಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕುಂಟ, ಕುರುಡ, ಕಿವುಡರು ಅಂಗವಿಕಲತೆಯ ಅರಕೆಯನ್ನು ಹಗಲುಗನಸಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕುದುರೆಯಂತೆ 'ಟಕ ಟಕ' ಓಡಾಡುವ ಆಸೆಯುಳ್ಳ ಕುಂಟ, ಬಣ್ಣದ ತರತಮಗಳ ಗುರುತು ಬಲ್ಲವನಂತೆ ಮಾತಾಡುವ ಕುರುಡ, ಮಹಾ ಸಂಗೀತ ಪ್ರೇಮಿಯೆಂದು ತನ್ನನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಕಿವುಡರ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವಿದ್ದು, ಜೀವನದ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಗವಿಕಲರನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗೇಲಿ ಮಾತುಗಳನ್ನು, ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಹಾಸ್ಯದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಹಾಸ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿದೆ.

ಪರಿಸರದಲ್ಲಿರುವ ಸಂವಾದರಹಿತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ವನ್ನು ಕಾಣದಿರುವಿಕೆಯನ್ನೂ 'ಗುರ್ತಿನವರು' ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಹಳೆಯ ಪರಿಚಯದವರು ಭೆಟ್ಟಿಯಾದಾಗ ಪರಸ್ಪರ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪಡುವ ಪರದಾಟದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನವಿದೆ. ಈ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನೂ ನಾಟಕ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಿಕೊಡುವುದೇ ನಾಟಕದ ಗುರಿ. ಅಸಂಗತವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದಾದರೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಪಾಟೀಲರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯದ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂಸೆಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಹಾಸ್ಯದ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಸಂಗತ ಪ್ರಹಸನಗಳೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು ಕನ್ನಡದ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಹಸನಕಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು. ಕನ್ನಡದ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಅನೇಕ ಉತ್ತಮ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನವರು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಫ್ರೆಂಚ್, ರಷ್ಯನ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಹಸನಗಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಮೋಲಿಯರ್, ಷೆರಿಡನ್, ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿತ್, ಆಸ್ಕರ್ ವೈಲ್ಡ್ ಮುಂತಾದವರ ಇಪ್ಪತ್ತಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿನ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಹಸನಗಳೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಕೈಲಾಸಂ ತರುವಾಯ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟ ಕೆಲವೇ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಪರ್ವತವಾಣಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರು. ಅವರ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬದುಕಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಿದೆ, ಪ್ರಗತಿಪರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಶಯವಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರ ವಿಕೃತ ಸ್ಥಿತಿಯ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಅವರ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಗುರಿ. ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಡಂಬನೆಗಿಂತ ನವಿರಾದ ಹಾಸ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತರು. ಇಪ್ಪತ್ತಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿನ ಅವರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ಮೀನಾ ಮದುವೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಹೆತ್ತವರನ್ನು ಹೀನಾಯವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳ ಕಡೆಯವರ ವಿಡಂಬನೆಯಿದೆ. ಹೊಸ ಕಾಲದ ವೇಷ ಭೂಷಣ ನಡವಳಿಕೆಗಳ ಮೀನಳನ್ನು ಗಂಡಿನ ಕಡೆಯ ಅಜ್ಜಿ, ತಂದೆ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರೆ ತಾಯಿ, ಮಗ ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಅಜ್ಜಿ ಮತ್ತು ತಂದೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ಸಿಕ್ಕು ಮದುವೆ ಮುರಿದುಬೀಳುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮೀನಳ ಅಣ್ಣ ಕಿಟ್ಟಿ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಚಿಕ್ಕದೊಂದು ನಾಟಕವಾಡಿಸಿ ಮದುವೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕುದುರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೀನಳಿಗೆ ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಮುತ್ತೈದೆಯಂತೆ ವೇಷ ಹಾಕಿ ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಹೆಣ್ಣು ತೋರಿಸಲು ಕರೆಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೆ ಜರೆದಿದ್ದ ಹುಡುಗಿಯನ್ನೇ ಬೇರೆ ವೇಷ ವಾಡಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ಗಂಡಿನ ಕಡೆಯ ಅಜ್ಜಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ. ನಿಜ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿದಾಗ ಎಲ್ಲರೂ ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಾರೆ. ಹುಡುಗಿಯ ಬಾಹ್ಯ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿಯೇ ಅವಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಹೀಗಳೆಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಹಸನ ವೊಂದರ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಉದಾರವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಗುರಿ ಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನಿಷ್ಟಗಳಿಗೂ ನಗೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ ಅಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಕೌಟುಂಬಿಕ ರಸ-ವಿರಸದ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲೇ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು ತಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವರಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿದೆ.

‘ಪದ್ಮಾವತಿ ಪರಿಣಯ’, ‘ಸಪ್ತಪದಿ’, ‘ಜೇನುಗೂಡು’—ಇವೆಲ್ಲಾ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಕುಟುಂಬ ಜೀವನವನ್ನು ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿವೆ. ‘ಜೇನುಗೂಡು’ವಿನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೇನ್ನೊಣದ ಕಡಿತವಿದ್ದರೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ರುಚಿಯಾದ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು, ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು ಇವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಲೇವಡಿಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿವೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಮಧ್ವರಾಯನು ಮಾತುಮಾತಿಗೆ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು—ಆಕೆಯ ತಂದೆಯನ್ನು ಟೀಕಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ—ಗೋಳಾಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲವಾದರೂ, ಈ ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿಯರ ಕಥೆಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಬರುವ ಅವರ ಮಗಳ ಶೌರ್ಯ ಸಾಹಸ ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದು ಅಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ. ‘ಗೊಗ್ಗಯ್ಯ’ ಎಂಬ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ಲಂಚಕೋರ ಅಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ನಗೆಯು ಮಾತಿಗಿಂತ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವಂತಹುದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಧಿಕಾರಿ ಶಿವರಾಂ ತನ್ನ ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸುಳ್ಳು ಹುದ್ದೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಖೋಟಾ ಸಹಿ ಹಾಕಿಸಿ ಹಣವನ್ನು ತಾನು ಕಬಳಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಲಂಚ ನಿರೋಧ ಇಲಾಖೆಯ ಅಧಿಕಾರಿಗೆ ತಿಳಿದು ಆತ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಮುತ್ತಬಹುದಾದ ಮುನ್ಸೂಚನೆ ಸಿಕ್ಕಿದಾಗ ಶಿವರಾಮ ಅನುಭವಿಸುವ ಯಾತನೆ ಪರದಾಟ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಗಂಡನನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಧಿಕಾರಿಯ ಹೆಂಡತಿ ತಾನೇ ಟೈಪಿಸ್ಟ್ ವೇಷ ಹಾಕುವುದು, ಲಂಚ ನಿರೋಧ ಇಲಾಖೆಯ ಅಧಿಕಾರಿ ಇದನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚುವುದು ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿದ್ದು ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾದ ವಸ್ತು ರಚನೆಯಿದೆ. ಇದು ನಾಟಕದ ಗೆಲುವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿವರಾಮನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬಲೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಅವನ ಆಫೀಸಿಗೆ ಬರುವ ಮಗು ಅವನನ್ನು ಉಳಿಸುತ್ತದೆ. ಲಂಚ ನಿರೋಧ ಇಲಾಖೆಯ ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನು ‘ಗೊಗ್ಗಯ್ಯ’ನೆನ್ನುವ ಮಗುವಿನ ಮಾತು ಅಧಿಕಾರಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನಾಟುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ತನಗೆ ಬಂದಿರುವ ಈ ಬಿರುದನ್ನು ಸುಳ್ಳು ಮಾಡುವಂತೆ ಆತ ಶಿವರಾಮನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸನ್ನ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಲಂಚ ನಿರೋಧ ಇಲಾಖೆಯು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಸುಳ್ಳೇ ಬೆದರಿಸಲು ಹಾಕುವ ‘ಗೊಗ್ಗಯ್ಯ’ನ ಹೆದರಿಕೆಯಂತಿದೆಯೇ ಹೊರತು ವಾಸ್ತವದ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಲಂಚಕೋರನಿಗೆ ಕ್ಷಮೆ ದೊರಕಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರ ನಿಲುವು, ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಮೋಸ ವಂಚನೆಗಳನ್ನೂ ಮರುಕದಿಂದ ನೋಡಬಲ್ಲ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದು ಕಷ್ಟವಾದರೂ, ಬದುಕನ್ನು

ಹಾಸ್ಯಪರ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನೂ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. 'ತಿನ್ನಬೇಕೇ ತಿಂದು ಕುಡಿಯ ಬೇಕೇ' ಎಂಬ ನಾಟಕವಂತೂ ಲಂಚಕೋರರನ್ನು ಪರಮಾವಧಿಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಲೇವಡಿ ಎಬ್ಬಿಸಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಪುಷ್ಕಲ. ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿ ನೂರು ರೂಪಾಯಿ ಲಂಚ ಪಡೆದು ಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. 'ಕಳ್ಳನ ಮನಸ್ಸು ಹುಳ್ಳಗೆ' ಎಂಬಂತೆ ಆತ ಪರದಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಬಡಿದ ಸದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಲಂಚ ನಿರೋಧ ಇಲಾಖೆಯವರಿರಬೇಕೆಂದು ಹೆದರಿ ಜೇಬಿನಲ್ಲಿದ್ದ ನೂರು ರೂಪಾಯಿ ನೋಟನ್ನು ಆತ ಅಗಿದು ತಿಂದು ನೀರು ಕುಡಿದು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಬಂದವರು ಬೇರೆಯವರೆಂದು ತಿಳಿದಾಗ ತಿಂದ ನೋಟು ಬೀಳಲು ಭೇದಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಅಕ್ಷರಶಃ ಲಂಚ ತಿಂದ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದೆ; ಅನೇಕರು ಧೈರ್ಯವಿಲ್ಲದೆ, ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದೆ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸಜ್ಜನರಾಗಿರುವರೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಟುಸತ್ಯವನ್ನು ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದೆ. 'ಗೊಗ್ಗಯ್ಯ' ಮತ್ತು 'ತಿನ್ನಬೇಕೇ....' ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಮುಕ್ತಾಯವು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಹಸನದ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಕ್ಷೀರಸಾಗರರ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗೇ ಅಗ್ರಪಟ್ಟ. 'ನಿಶ್ಚಿತಾರ್ಥ', 'ಕಲಹ ಕುತೂಹಲ'ದಂತಹ ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲದೆ, 'ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಚಪ್ಪರ', 'ಶಾಮಣ್ಣನ ಸಾಹಸ', 'ಲಾಯರ್ ಪ್ರಯಾಣ', 'ರುಪಾಯಿ ಗಿಡ' ಮುಂತಾದ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಕ್ಷೀರಸಾಗರರ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಗುರಿ ಕೇವಲ ನಗೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೇ ಮಹತ್ವ. 'ರುಪಾಯಿ ಗಿಡ'ದಂತಹ ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ವಾಸ್ತವ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ನಗೆಯುಕ್ಕಿಸುವ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ; ಸುಲಭ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತರಾಗುವ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವವರಿಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಕೊಡುವ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ನೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಮಾಣಿಕ್ಯ ಶೆಟ್ಟಿಯಂತೆ ರುಪಾಯಿ ಗಿಡವನ್ನು ಕೊಂಡು ಬೆಳೆಸಿ ಹಣದ ಬೆಳೆ ತೆಗೆದು ಶ್ರೀಮಂತರಾಗಲು ಬಯಸುವ ಮೂರ್ಖರು ವಿರಳವಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಆದಿಮೂಲನಂತಹ ವಂಚಕ ಸ್ನೇಹಿತರು, ಮಿಶ್ರಭಾಷಾನಂದನಂತಹ ಖದೀಮ ಕಪಟ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ದಿನ ನಿತ್ಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಸುದ್ದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು, 'ರುಪಾಯಿ ಗಿಡ'ದ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ವಾಸ್ತವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರೂ ಉತ್ತಮ ನಗೆ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕ್ಷೀರಸಾಗರರು ಈ ನಾಟಕವು ಉಕ್ಕಿಸುವ ನಗೆಯನ್ನು ಇಮ್ಮಡಿಗೊಳಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳ ಕಲಸು ಮೇಲೋಗರದ ಕಸರತ್ತನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲೇ ಇರುವ ಹಾಸ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಪಾತ್ರ—ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಹಾಸ್ಯವೂ ಸೇರಿ ಯೋಚಿಸಲು ಬಿಡುವಿಲ್ಲದಂತೆ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಹುಚ್ಚುಹಾಸ್ಯ ಜಾಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲೆ ನೋವಾಗುವ ಸಂಭವವೂ ಉಂಟು.

ಕೈವಾರ ರಾಜಾರಾಯರಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸರಳವಾದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೇರ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ರಾಜಾರಾಯರ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಹಾಸ್ಯವಿರುವುದು ಮುಕ್ತಾಯದ ಚಮತ್ಕಾರದಲ್ಲಿ. 'ವಧು ಪರೀಕ್ಷೆ'ಯನ್ನು ವರಪೂಜೆಯ ದಿನ ಮಾಡಬಯಸಿದ ರಾಮುವಿಗೆ ಆಗುವ ಅಪಮಾನದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಹಾಸ್ಯವಿರದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ಪಾಠವೂ ಇದೆ. ಯಾರಿಗೋ ಬರೆದ ಪತ್ರ ಮತ್ತಾರಿಗೋ ಸಿಕ್ಕು ಎಬ್ಬಿಸುವ ಕಲಹವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ 'ಪತ್ರ ಪ್ರಮಾದ'ವು ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿದ್ದು ಚಮತ್ಕಾರದ ಮುಗಿತಾಯ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿದ್ದ ಮುಸ್ಲಿಂ ಡ್ರೈವರನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಆನಂದರಾವ್ ಎನ್ನುವ ವಿಳಾಸಕ್ಕೆ ಆತನ ಹೆಂಡತಿಯ ಪತ್ರ ಬರುತ್ತದೆ. ಆನಂದರಾಯನ ಹೆಂಡತಿ ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಭಾವಿಸಿ ಗಂಡನೊಡನೆ ಜಗಳವಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಸಂದರ್ಭ ತಿಳಿಯದ ಗಂಡನೂ ಅಸಹಾಯಕತೆಯಿಂದ ಪೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದಲ್ಲೇ ಬಂದ ಅವಳ ಅಣ್ಣ ಪತ್ರ ಪ್ರಮಾದದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದಾಗ ಗಂಡನಿಗೆ ಅಪವಾದದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ನಡೆದ ಅಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಗಂಡನನ್ನು ನಿಜವಾದ ತಪ್ಪಿತಸ್ಥನೆಂಬಂತೆ ಕ್ಷಮಿಸುವ ಹೆಂಡತಿಯ ವರಸೆ ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. 'ಇಂಥಾದ್ದೊಂದು ಲಗಾಮು ಕೈಲಿರೋದು ಒಳ್ಳೆಯದು, ಅದು ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುವ ಆಕೆಯ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿವೆ; ಗಂಡನನ್ನು ಸದಾ ಸಂದೇಹಿಸುವ ಕಾಡುವ ಮಾದರಿ ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ನವಿರಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸಿರುವಂತಿದೆ. 'ಹುಡುಗು ಸಹವಾಸ' 'ಬೇಸ್ತು'—ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಸ್ಯವೂ ಸಹ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಿತಪ್ಪಿಯೂ ನಗೆ ಇಣುಕುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಗೆಯ ಬುಗ್ಗೆಯೇ ಚಿಮ್ಮಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮಿತವ್ಯಯವನ್ನು ಉಪಾಯವಾಗಿ ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟು ತಾನು ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಹೊಸ ಸೂಟಿನ ಮುಂದುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಕಿದ್ದ ಗೋಪಾಲರಾವ್ ಬೀಳುವ 'ಬೇಸ್ತು' ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದದ್ದು.

ರಾಜಾರಾಯರ ಪ್ರಹಸನಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರು. ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ಹಂಚಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದಿರಬಯಸುವವರು. ಅವರ ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚು, ಅವಿವೇಕ, ಅವಸರದ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ದುರುದ್ದೇಶದಿಂದ ಕೂಡಿದವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅವರಿಗೊದಗುವ ಶಿಕ್ಷೆಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯ ಅಪಮಾನವೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಈ ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೇ ಬದುಕಿನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ತೀರಾ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಲವಲವಿಕೆಯ

ಪ್ರಹಸನಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೆಂಬುವನ್ನು ರಾಜಾರಾಯರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಹಸನವೊಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡುವುದು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ, ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ. ಅತಿರಂಜಿತವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಹಾಸ್ಯಪರತೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಹಸನದ ಗುರಿಯೇ ತಪ್ಪಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ರಾಜಾರಾಯರ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ವಸ್ತುರಚನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿದ್ದೂ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಸ್ಯದ ರಂಜನೆಯ ಅಭಾವ ಅಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ.

ನಾ. ಕಸ್ತೂರಿಯವರ 'ವರ ಪರೀಕ್ಷೆ', ಒಂದು ವಿನೂತನ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಹಸನ. ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಹೆತ್ತವರ ಸಂಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಬೇಂದ್ರೆ ಮುಂತಾದವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತಮಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದನ್ನೇ ತಿರುಗುಮುರುಗು ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಸ್ತೂರಿಯವರು ಪ್ರಹಸನವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಸ್ತ್ರೀ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜವೊಂದರಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಹೆತ್ತವರ ಗೋಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯವೇ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ತ್ರೀ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಸಂದೇಹಿಸದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ಅದು ದುರಂತ ನಾಟಕವೇ ಆಗುವಂತಿದೆ, ಇಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ಕಲ್ಪನೆ. ಈ ಸಮಾಜವು ಬೇರಾವುದೂ ಆಗಿರದೆ ನಮ್ಮ ಪರಿಸರವೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಹಸನವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿರಸ್ತೇದಾರ್ ರಂಗಮ್ಮನವರು ಅವರ ಮಗಳು ನಾಗರತ್ನಳೊಡನೆ ವರಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಲೇಟ್ ಓವರ್ಸಿ ತಾಯಮ್ಮನವರ ಮನೆಗೆ ಬರುವುದು, ಯಜಮಾನಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ದಿಕ್ಕೆಟ್ಟ ಗಂಡ ನಂಜಪ್ಪ ಅವರನ್ನು ವಿನಯದಿಂದ ಸತ್ಕರಿಸುವುದು, ನಾಚುತ್ತಾ ಬಂದು ಹಾಡು ಹಸೆ ಮುಂತಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿನೆದುರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವರನಾದ ಗುಂಡ—ಹೀಗೆ ನಾಟಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೇ ನಿಜ ಜೀವನದ ಅಣಕಾಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ—ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅಣಕಾಟಕ್ಕೇ ಮಹತ್ವ. ವರನು ಮದುವೆ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಛೆರೋಗ ಬಂದವನಂತೆ ನಟಿಸಿ ಬಲವಂತದ ಮದುವೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ವರ ಪರೀಕ್ಷೆ'ಯಂತೆ ಕಸ್ತೂರಿಯವರು ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕವೊಂದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೋಲುವ ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪರಿಸರಗಳಿರುವ ಕಸ್ತೂರಿಯವರ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಡ್ಡಿ ಗುಡ್ಡವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲಿ ಹುಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುನಿರೂಪಣೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೇ ಕಸ್ತೂರಿಯವರ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದು

ಅಲ್ಲಿನ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಜಾಣತನವಿರುವುದರಿಂದ ಸಹನೀಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ಗಗ್ಗಯ್ಯನ ಗಡಿಬಿಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೆಲ್ಲ ಅವಾಸ್ತವವಾಗಿದ್ದರೂ ನಿರೂಪಣೆಯ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಪ್ರಹಸನವಾಗುತ್ತವೆ. 'ಕಾಡಾನೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದೊಂದಿಗೆ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಬಹಿರಂಗ ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಣ ಮಾಡಲು ಹಿಂಜರಿಯುವ ಅಸಿಸ್ಟೆಂಟ್ ಕಮೀಷನರ್‌ನೊಬ್ಬ ಸಭಾಕಂಪನವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ ಉತ್ತೇಜನ ಕೊಡುವಂತಹ ಚೂರ್ಣವೊಂದನ್ನು ಸೇವಿಸಿ ಭಾಷಣಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸೇವಿಸಿದ ಚೂರ್ಣ ಅಮಲಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಅವನು ಮತ್ತು ಆತನ ಮಿತ್ರ ಹೆಡ್ಮಾಸ್ಟರ್ ಮಾಡಿದ ಆಟೋಪಗಳು ನಗೆಯ ಹೊನಲನ್ನೇ ಹರಿಸುವಂತಿವೆ. ಈ ಚೂರ್ಣವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟು ಕಾಡಾನೆಗಳನ್ನು ಪಳಗಿಸುತ್ತಾರೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಗೊತ್ತಾದಗ ಅಸಿಸ್ಟೆಂಟ್ ಕಮೀಷನರ್ ಕಕ್ಕಾವಿಕ್ಕಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. 'ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವು' ಕೈಲಾಸಂರ 'ನಂ ಕಂಪ್ನಿ' ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಚಲನಚಿತ್ರ ಜಗತ್ತಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕಂಪನಿಯವರು ದಿವಾಳಿಯಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ತೆಗೆಯಲು ಹೊರಟಾಗ ನಡೆದ ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳು, ಕೆಟ್ಟ ಸಿನೆಮಾದಿಂದ ರೋಸಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೋರ್ಟಿಗೆ ಹೋಗಿ ಪರಿಹಾರ ಪಡೆಯುವುದು, ತೆಗೆದ ಸಿನೆಮಾ ಸುಟ್ಟು ಹೋಗಿ ವಿಮಾ ಕಂಪನಿಯವರಿಂದ ಅವರು ಹಾಕಿದ ಹಣ ವಾಪಸ್ಸು ಬರುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಪಂಚದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿ ಮುಂದಿಡುವ ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇದರಿಂದ ಒದಗಬಹುದಾದ ಆತಂಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಪ್ರಹಸನವೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿ ನಿಂತ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಹಸನಕಾರರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೆಗೆ ಯೋಗ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳು, ಊರಿನ ಜಾತ್ರೆ ಹಬ್ಬ, ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಡುವುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯ ಪ್ರಹಸನಗಳೇ ಉಚಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಊಟ, ತಿಂಡಿ, ಹಾಡು, ಉತ್ಸವಗಳಿಗೆ ಕಳೆ ಬರುವಂತೆ ಒಂದು ತಮಾಷೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಿ ಮರೆಯಬಲ್ಲ ಉಲ್ಲಾಸಕಾರಿ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಖಂಡಿತಾ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ಅನುವಾದಿಸಿದ ಅನೇಕಾನೇಕ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೂ ಕನ್ನಡದ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲುದು. ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿರುವ

ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಹಲವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಡಲು ಶ್ರಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತಹವರಲ್ಲಿ ಎ.ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿ, ನವರತ್ನರಾಮ್, ದಾಶರಥಿ ದೀಕ್ಷಿತ್, ಬೇಂದ್ರೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುವ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಒಪ್ಪುವುದೂ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ತರತಮಗಳಿವೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಗೆನಾಟಕಕಾರರು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಪಂಚ, ಪೆದ್ದರ ಪ್ರಪಂಚ. ದಡ್ಡ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ನಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕೀಳುಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ನಗೆ ನಾಟಕವೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಭೇದವೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಯೆನ್ನುವವರೆಗೆ ಈ ನಗೆ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಮೃದ್ಧಿಯಿದೆ. ಯಾವುದೇ ವರ್ಷದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಗೆ ತೊಡಗಿದರೂ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವವರು ನಗೆ ನಾಟಕಕಾರರು. ಕೇವಲ ನಗಿಸುವುದೇ ಇವರ ಗುರಿ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನೂ ಅವರು ಇಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುವ ನಡೆ ನುಡಿಯೇ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳ ಜೀವಾಳ. ಏಕ ಕೇನ ಪ್ರಕಾರೇಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ನಗೆ ತರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ಪಡುವ ಪಾಡು ಶೋಚನೀಯವಾದದ್ದು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಥವಾ ವಸ್ತು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಲವಲೇಶವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳಸಲು ಜೋಕುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಸಂಭಾಷಣಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೆಣೆಯುವುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಅಪಹರಿಸು ವವರೆಗೆ ವಿಧವಿಧವಾಗಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಜಾಲವನ್ನು ಹರಡುತ್ತಾರೆ. ಅಭಿರುಚಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಪಾಯವೇ ಹೆಚ್ಚು. "ಹಾಸ್ಯವು ವಿಕಟತನವಲ್ಲ. ಕುಚೋದ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಪರಿಣಾಮದ ಕಡೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡದೆ ಮಾಡಿದ ಹಾಸ್ಯ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅನರ್ಥಕಾರಿ" ಯೆಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಇವರು ಸದಾ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು.

❑

ಗೀತ ನಾಟಕ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ 'ಅಪೇರಾ'ಗಳು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆಯೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನೂ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಜಯದೇವ ಕವಿಯ 'ಗೀತ ಗೋವಿಂದ'ವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ತಮಿಳು, ತೆಲುಗು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹ ರಚನೆಗಳಿದ್ದುವೆಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ರಚನೆಗಳು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಆದ್ಯತೆ ಪಡೆದಿವೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಅತಿಯಾದ ಮಹತ್ವ ಆಧುನಿಕರ ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳಿವೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ತಿರುಪಾಣೆ' ಮತ್ತು 'ಕಾಕನ ಕೋಟೆ'ಗಳನ್ನು ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಾಟಕದ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಸಂಗೀತವೇ ನಾಟಕದ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವವಾಗಿರುವ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. "ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಏಕತ್ರವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಏಕತ್ರವಾದ ಸಾಧನದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವುದೇ ಸರಿಯಾದ ದಾರಿ. ಶ್ರೋತ್ರಿಯ ಮನಸ್ಸು ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವಾಗಲೂ, ಕೃತಿಕಾರ ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗಲೂ—ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾ ಹೋದಲ್ಲಿ ಸರಾಗವಾದ ತಲ್ಲೀನತೆಗೆ ಭಂಗವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯ ಗತಿಗೂ, ಚಿತ್ರಣದ ಗತಿಗೂ ತೊಡಕು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳ ಬೆರಕೆ, ಗೀತ ಮತ್ತು ಗದ್ಯಗಳ ಬೆರಕೆಗಳು ಹೊಂದದ ಪಾಕಗಳು ಅನಿಸುತ್ತವೆ."[1]

ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ ಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದುದು. ವಸ್ತು, ನಿರೂಪಣೆ, ಸಂಗೀತಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ವ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ—ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಗೀತ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ಮತ್ತು

ಕಾರಂತರಿಂಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಒಳ್ಳೆ ಗೀತ ನಾಟಕವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸ ಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದತ್ತ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೊರಳಿಸಬೇಕು. ಅದು ನಮ್ಮ ಕಾನಾರಣ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರ. ನಮ್ಮ ಉದ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಬೇಕುಬೇಕಾದ ವನಸ್ಪತಿಗಳು ನಮಗಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಹೋಹಳ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಅವೆ ಆಸರೆ"[2] ಎಂದಿರುವ ಪು.ತಿ.ನ. ರವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಗೀತ ನಾಟಕ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರಣ್ಯವಾದರೆ, ಗೀತ ನಾಟಕ ಉದ್ಯಾನವನದಂತೆ. ನಾಗರೀಕ ಜಗತ್ತಿನ ಹೊಸಾದ ಉದ್ಯಾನವನಕ್ಕೆ ಅರಣ್ಯದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಚೈತನ್ಯದಾಯಕವೆಂದು ಅಲ್ಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ 'ಸತ್ಯಾಯನ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ'ವೇ ಮುಂತಾದ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷ ರೂಪಕಗಳೆಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜನಪದ ಗೀತೆ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಮಿಲನವಿದೆ. ಆದರೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಮತ್ತು ಕಾರಂತರಿಬ್ಬರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಕೇವಲ ಭಾರತೀಯವಾದುದಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ಗೀತ ನಾಟಕ, ಬಿಡು ಗೀತೆಗಳ ಒಂದು ಗುಚ್ಛವಾಗಲಾರದು. ಬೇರೆಯ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ—ಬಿಡು ಗೀತೆ ಒಂದು ಶಿಲ್ಪ ಕೃತಿ. ಅದರ ವಿಷಯವೂ ವಿಸ್ತೃತಿಯೂ ಚಿಕ್ಕವು. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಒಂದು ವಾಸ್ತುವಿದ್ದಂತೆ. ಹತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದೊಡನೆ ಒಂದು ವಾಸ್ತುವಿನ ನಿರ್ಮಾಣ ವಾಗಲಾರದು"[3] ಎಂದು ಕಾರಂತರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರೆ, "ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಂಗವಾಗಿ ಉಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ನಡೆದು ಬಂದಿವೆ. ಸಂಗೀತವೇ ತಮ್ಮ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಗಳು ಇನ್ನೂ ಉದಿಸಿಲ್ಲ"[4] ವೆಂದು ಪು.ತಿ.ನ. ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಗೀತ ನಾಟಕವನ್ನು ಸೂತ್ರಬದ್ಧವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಪು.ತಿ.ನ. ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ನಾಟಕ ವಾಸ್ತವಾಂಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವರ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ತರ್ಕದ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವೂ ಹೆಚ್ಚು. ಘಟನೆಗಳೂ ಸುಸಂಘಟಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವಾಂಶಕ್ಕೆ ಅದಷ್ಟು ದೂರವಾಗಿ, ಅತಃ ಗತಾಂಶಗಳು ಅದಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಘಟನೆಗಳ ಜೋಡಣೆ ಅದಷ್ಟು ಸಡಿಲವಾಗಿರುವ ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಟ್ಟು ಗೀತ ನಾಟಕವಾಗಬಲ್ಲುದು."[5]

ಗೀತ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯೆಲ್ಲವೂ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಗೀತ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿರಬೇಕೇ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯವು ಸಂಗೀತಾನುಸಾರಿಯೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಎರಡರ ಹಿತವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ

ವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಪೆರಾಗಳ ಕರ್ತೃಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಗಾರರು; ಅಪೆರಾಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟವರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಅಪೆರಾ ಕರ್ತೃ ಮೊಜಾರ್ಟ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅಪೆರಾದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಸಂಗೀತವನ್ನು ವಿಧೇಯಳಾದ ಮಗಳಂತೆ ನಮ್ರವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಬೇಕು.[6] ಅಪೆರಾವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದ ಜರ್ಮನಿಯ ರಿಚರ್ಡ್ ವಾಗ್ನರ್, ಮೊಜಾರ್ಟ್‌ನ ವಾದವನ್ನು ಮನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆತನು ಅಪೆರಾಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿ, ವಾದ್ಯ–ಸಂಗೀತ–ಕಾವ್ಯ ಮೂರಕ್ಕೂ ಸಮಾನ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದ. ವಾಗ್ನರ್ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳುವಂತೆ, ಸಂಗೀತವು ಹೃದಯಕ್ಕೆ, ಭಾಷಣವು ಬುದ್ಧಿಗೆ, ನಾಟ್ಯವು ದೇಹಕ್ಕೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದರಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೃತಿ ಮೂರನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂರೂ ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.[7] ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಕಲೆಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯು ನಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದು ಆದರ್ಶವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅಂತಹ ಅಪೆರಾಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದು ತೀರಾ ದುರ್ಲಭ. ಅಪೆರಾದ ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಸ್ಪರ್ಧಿಸಿ ಸೆಣಸುವುದೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವ ನೋಟ.

ಗೀತ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯೇ ಸಂಗೀತ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವವರಿಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಪರಿಶ್ರಮವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲ; ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಹಲವು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಗೀತ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವವರಿಗೂ ನಾಟಕಕಾರನಷ್ಟೇ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಹಾಯವಾಗಿ ವಾದ್ಯಮೇಳಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತ, ವಾದ್ಯಮೇಳದಂತೆ ನಾಟಕದ ಸಾರ್ಥಕ ಪ್ರಯೋಗ ನಟರ ಅಭಿನಯ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಟನಿಗೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಅರ್ಹತೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಅಭಿನಯಪಟುವೆಂಬ ಅರ್ಹತೆಗೆ ಅಗ್ರಮನ್ನಣೆ. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವೆರಡೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಜೀವಕಳೆ ಬರುವುದು ಈ ಎರಡೂ ತೆರನ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತರಾದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟರಿಂದ. ಗೀತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಾರ್ಥಕತೆ ರಂಗಾಲಂಕಾರ, ವಾದ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ, ದೀಪಾಲಂಕಾರವನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ರಂಗಮಂದಿರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯದಾಗಿದ್ದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸುತ್ತ ಭ್ರಮೆ ವಾಸ್ತವಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರಣದಂತಿರುವ

ಹೊಸ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ—ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಗೀತ ನಾಟಕ—ಸೃಷ್ಟಿಸುವಂತಿರಬೇಕು.

ಗೀತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಅತ್ಯಂತ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತವಾದುದು. ನಿರ್ದೇಶಕನ ನಿಜವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಇದು ಒರೆಗಲ್ಲಿನಂತಿದೆ. ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗಾಲಂಕಾರ, ದೀಪಾಲಂಕಾರ ಮುಂತಾಗಿ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಆತ ಪರಿಣತನಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಕಲಾ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವನಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ಈತ ತೀರ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಿಷ್ಠನಾದರೆ ಕಷ್ಟ. ಅಥವಾ ಸದಾ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೇ ಆಸಕ್ತನಾದರೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಳಿಗಾಲವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಧೈರ್ಯಶಾಲಿಯಾದ ರಸಿಕನು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಸಮತೂಗಿಸುತ್ತಾ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನಿಂದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಜನರೂ ಏನನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಆತ ಸ್ವಮಗ್ನನೂ ಅಲ್ಲ, ಪರ ಪ್ರತ್ಯಯನೀತನೂ ಅಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳ ಶಿಕ್ಷಕರು ಈತನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಬೇಕಾದರೆ ಇವನ ಅಭಿರುಚಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಗೌರವವಿರಬೇಕು."[8]

ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಜ್ವಲ ಭವಿಷ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಕೆಲವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳೆರಡೂ ದೇಶ ಕಾಲಾತೀತವಾದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ಉದ್ದೀಪಿಸುವುದರಿಂದ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಆತನ ಭಾವನಾಲೋಕದ ಆರಕೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳು ಸಹಾಯಕವಾಗ ಬಲ್ಲುವೆಂದು ಇವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ವಾತಾವರಣ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮ ಸಾಧನ ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ. ಅಲೌಕಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬೆರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಗೀತ ನಾಟಕವು ಸಂಗೀತ, ಕಾವ್ಯ, ನಾಟ್ಯಾದಿ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ಸುಲಭವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕದಂತೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಗೀತ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವಿನಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರಲಾರದಾದರೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂಗತಿಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವಕೋಶವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ರಚನೆಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಗದ್ಯವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದಿಂದ ದೂರವಿರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಭಾವನಾಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಸಂಗೀತದ ಸಹಾಯ ಅತ್ಯವಶ್ಯ. ಹೀಗೆ

ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವೂ ಭಾವನಾ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದಾಗ ಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಯಾವುದಿದ್ದರೂ ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದರೆ ಗೀತ ನಾಟಕ ಕಳೆಗಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿ ಅಥವಾ ತರ್ಕ ಪ್ರಧಾನದೃಷ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು.

ನಾಟಕವು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕವೇ ಸಾರ್ಥಕಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡದೆ ಮಾಡುವ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಪರಿಪೂರ್ಣವಾದುದು ಎಂಬ ಮಾತು, ಗೀತ ನಾಟಕದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೀತ ನಾಟಕದ ಗ್ರಂಥಭಾಗ (Text)ವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮೂಡಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಊಹಿಸುವುದು ಬಹು ದುಸ್ತರವಾದ ಕೆಲಸ. ಕನ್ನಡ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಪಕವಾಗ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದೇ ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ ಮುಂತಾದ ಬಾಹ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಾಧನೆ ಭಾವಗೀತೆ. ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನವೋದಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬರಾಗಿದ್ದು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಕಾವ್ಯಗುಣ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ರವರು ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಸಂಗೀತ ಪರಿಶ್ರಮವಿದ್ದು, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನಾಶೀಲರಾದ ಅವರ ಸಂಗೀತ ಪ್ರತಿಭೆ ಸ್ವಯಂ ಪ್ರಕಾಶವುಳ್ಳದ್ದು. ಸಹಜ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ಮಾಣ ಅವರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಅವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಗೀತ ಗುಣವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ. "ಒಂದೊಂದು ರೂಪಕದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ರಸಾನುಭವದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ, ಒಂದೊಂದೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳ ಮಧುರ ಸಮ್ಮಿಲನದ ರಸ ಬುಗ್ಗೆ... ಗೀತೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯವಿದೆ, ಬಿಗಿಯಿದೆ, ಕುಶಲತೆಯಿದೆ, ಕಲಾಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯಿದೆ. ಇವರ ಯಾವುದೇ ಗೀತ ರೂಪಕವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅದು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯ."[9]

ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮೂರು ಭಾಗವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು; ವರ್ಣನಾ ಪ್ರಧಾನ, ಕಥಾ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು. ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಲ್ಲದ ವರ್ಣನಾ ಪ್ರಧಾನ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳಾದ 'ವಸಂತ ಚಂದನ', 'ವರ್ಷ ಹರ್ಷ', 'ಶರದ್ವಿಲಾಸ', 'ದೀಪಲಕ್ಷ್ಮಿ'ಯಂತಹ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಹರ್ಷವೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದ್ದು ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಮಿಡಿದಾಗ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಾಡುಗಳ ಸರಣಿಯೇ ಈ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳಾಗಿ ಮೈದಾಳಿವೆ. "ನನ್ನ

ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಗೀತಗಳ ರಚನೆ ಕವನಗಳಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಕವನಗಳ ಉಗಮಕ್ಕೆ ವಿಷಾದದ ನೀಲಛಾಯೆ ಸಾಕು. ಹಾಡುಗಳೋ ಮನಸ್ಸು ಗೆಲುವಾಗಿರುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ತಾನು ನಿರ್ಲಿಪ್ತವೂ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಆದಾಗ ಮಾತ್ರ ಮನಸ್ಸು ಗೆಲುವುಗೂಡಿರುತ್ತದೆ."[10]—ಎಂಬ ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ ಮಾತುಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವರ್ಣನಾ ಪ್ರಧಾನ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳ ಗೀತೆಗಳನ್ನೇ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಈ ರೂಪಕಗಳ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಧಾಟಿಯನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ವಸಂತ ಚಂದನ'ದ 'ಬಾರಣ್ಣಾ ಬೆಳುದಿಂಗಳ್', 'ಮೇಲಿನ ಮೇಲೆ ತೇಲುವಂಥ ಕಾಲಬಾರದೆ', 'ವರ್ಷ ಹರ್ಷ'ದ 'ಮಲೆಯೊಡನೆ ಮಲೆಯಾಗಿ ನಿಂತ ಮೋಡ'. 'ಬಂದಳು ಕಾಳಿ' ಮುಂತಾದ ಹಾಡುಗಳ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ವರ್ಷ ಹರ್ಷ'ದ ಆರಂಭ ಗೀತವೇ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾದ ಹಗುರ ಮನಸ್ಸಿನ ಹರ್ಷವನ್ನು ಸುತ್ತ ಚೆಲ್ಲುತ್ತಿದೆ. ಅದರ ಧಾಟಿ ಮಕ್ಕಳ ಹಾಡನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ:

ಆಶ್ಶಿಶ್ಶಿ ಆಶ್ಶಿಶ್ಶಿ ಮಳೆ
ಎಲ್ಲೆಲ್ಲು ಕೊಚ್ಚೆ ಕೊಳೆ
ಬಿಸಿ ಬಿಸಿ ನೀರೊಳು ಕಾಲ ತೊಳೆ
ಕಳ ಕಳನುರಿಯಲಿ ಕಾಫಿಯೊಲೆ

ಮುದ್ದಣ್ಣ ಮನೋರಮೆಯರ ಸರಸ ಸಂಭಾಷಣೆಯಂತೆ ತರುಣ ದಂಪತಿಗಳಿಬ್ಬರ ಸಲ್ಲಾಪದೊಡನೆ ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ರೂಪಕ ಮಳೆಗಾಲದ ವಿವಿಧ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ರೇಡಿಯೋ ಸಹ ಇಲ್ಲದ ಈ ಬಡ ತರುಣ ದಂಪತಿಗಳಿಗೆ ಮಲೆನಾಡಿನ ಮಳೆಗಾಲದ ಅನುಭವವೇ ಅವರಿಗೆ ಹರ್ಷ ತರುವ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೋಡಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲುವ ಇವರಿಗೆ ಮಳೆಯ ನೀರ ಓಟಗಳ ಹಾಡು ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮಳೆಯ ನೀರಿನ ಧಾರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮೋಡದ ಮೇಲೆ ಸವಾರಿ ಮಾಡಿ ಮಳೆ ಮುಗಿಲಿನ ಅಂದ ಚಂದವನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಿನದಿಗಳ ಜೊತೆ ವರ್ಷಾಕಾಲದ ಸೊಬಗನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಿರುವ ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಏಕದಾರಿ ಹಿಡಿದ ಜೋಗಿಯೊಬ್ಬನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಳಿಕ ಕಿನ್ನರ ಕಿನ್ನರಿಯರು, ಗೌರಿ ಗಣೇಶ ಬರುತ್ತಾರೆ. ವರ್ಷಹರ್ಷದ ವೃಂದ ಗೀತದೊಡನೆ ರೂಪಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿ ದಂಪತಿಗಳು ವಾಸ್ತವ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಮಳೆಗಾಲದ ದೃಶ್ಯ ಬಣ್ಣನೆಯೊಡನೆ ಆ ಕಾಲದ ಹಬ್ಬ ಆರಾಧನೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಬಂದು ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನಸಿನ ಲೋಕವೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ.

'ವಸಂತ ಚಂದನ'ವು ವಸಂತ ಋತುವಿನ ಕೊಂಡಾಟದ ಗಾನ ಚಿತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಕಥಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೊನಲೆದೆಯ

ತೋಪು. ಊರಿನ ದೊಡ್ಡ ಬೀದಿ, ಉಪವನಗಳಲ್ಲಿ ವಸಂತೋತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದ ಜನ ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತರುಣ ತರುಣಿಯರ ವೃಂದದಂತೆ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜೋಡಿಗಳೂ ಉತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸಿ ಆನಂದಿಸುತ್ತಿವೆ. ಚಂದನೋತ್ಸವದ ಮುಖ್ಯವೃಂದವಲ್ಲದೆ ಹಳ್ಳಿಗರ ಕೋಲಾಟದ ತಂಡವೂ ಇದೆ. ಋತು ವರ್ಣನೆಗಾಗಿ ಹಾಡುಗಳ ಸೂರೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿರುವ ಸುಂದರವಾದ ಕಾವ್ಯಮಯ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸೂತ್ರದಂತಿದ್ದು ಋತುಗಾನದ ಬಿಡು ಗೀತೆಗಳು ಮಣಿಗಳಂತಿವೆ. ಈ ರಚನಾ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಮೆರುಗು ಕೊಡುವಂತೆ ಒಂದು ಅಭಿಧಾನ ಗೀತೆಯಿದ್ದು ಅದು ರೂಪಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಖಂಡ ಖಂಡವಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಚಂದನೋತ್ಸವ ರಂಗೇರಿ ಕಳೆಗಟ್ಟುವುದು, ಅದರೊಂದಿಗೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಕೋಲಾಟದವರು 'ಬಾರಣ್ಣಾ ಬೆಳುದಿಂಗಳೇ' ಗೀತೆಯೊಂದಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರಿದಾಗ. ಹಾಡಿನ ಬಾವುಟ ವನ್ನಾಡಿಸುತ್ತಾ ಆಡಿಸುತ್ತಾ ದೂರ ದೂರ ಸರಿಯುತ್ತದೆ, ಮಾಧವನ ತೇರು; ವಸಂತ ಚಂದನೋತ್ಸವ ಇದರೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ಶರದ್ವಿಲಾಸ'ವು 'ವಸಂತ ಚಂದನ'ದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ರಚಿಸಲಾಗಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಗೀತ ರೂಪಕ. ಸ್ಥಳ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಡಿಲು, ಮಲೆಯಂಚಿನ ಕೆರೆ, ಕಣಿವೆ, ಕಾನು; ಮಾನುಷ ಅತಿಮಾನುಷ ಪಾತ್ರ ವೃಂದ, 'ಶರದ್ವಿಲಾಸ'ದ ವಿವಿಧ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವ ಸಾಧನಗಳು. ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಸುಂದರ ಗೀತೆಗಳು ಈ ರೂಪಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ದೀಪಾವಳಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಂಗೀತ ಚಿತ್ರವಾದ 'ದೀಪಲಕ್ಷ್ಮಿ' ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಹಬ್ಬವೊಂದರ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದೆ. ನರಕಾಸುರನನ್ನು ವಧಿಸಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಮುಕ್ತರನ್ನಾಗಿಸಿದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ರಾಜಕುಮಾರಿಯರು ಬೆಳಗಿದ ದೀಪಾರತಿಯ ಕುಡಿಯೇ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಇಂದೂ ಬೆಳಗುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ಕವಿಯ ಆಶಯ ಸಂಗೀತ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ವರ್ಣನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಬೆರಗು, ವಿಸ್ಮಯ, ವಿವಿಧ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಮಾನವನ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಉದಾತ್ತಗೊಳಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಚಿರಂತನ ರಹಸ್ಯಗಳೊಡನೆ ಅವನನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸುವ ಆಶಯ ಈ ಎಲ್ಲ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳ ಬೆನ್ನೆಲುಬು.

ಕಥಾ ಪ್ರಧಾನವೆನ್ನಿಸುವ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯ ಮಹಾಪುರುಷನೂ ದೈವದ ಅವತಾರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟವನೂ ಆದ ಶ್ರೀರಾಮನ ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ, 'ರಾಮೋದಯಂ', 'ಸೀತಾಪರಿಣಯಂ', 'ಹರಿಣಾಭಿಸರಣ', 'ಶಬರಿ' ಮತ್ತು 'ಶ್ರೀರಾಮ

ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ'ಗಳಿವೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಕಥೆಯಾದ 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ' ನಳನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ 'ಹಂಸ ದಮಯಂತಿ'—ಇವೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಕವಿ' ಮತ್ತು 'ದೋಣಿಯ ಬಿನದ'ಗಳೂ ಇದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುವ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು. ಈ ಎಲ್ಲ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳೂ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಕಥಿಸುತ್ತವೆ. ಕವಿಯು ಸ್ವತಃ ದೈವ ಭಕ್ತರಿರುವುದರಿಂದ ರಾಮ–ಕೃಷ್ಣರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ಆರಾಧನಾ ವಿಧಿಯೂ ಸೇರಿ ಕೊಂಡಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ಸಿಗಬಹುದಾದ ಪುರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಪು.ತಿ.ನ. ಚಿಂತಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣದ ಪುನಃ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷಗೊಳ್ಳುವವರು ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಂದವರೇ ಹೊರತು ಇಂದಿನ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನವರಲ್ಲ ಎಂದೂ ನನಗೊಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ"[11] —ಎಂಬ ಅವರ ನೋವಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಾಂಶವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕವೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯರು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮೂಲೆಗೆ ತಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ನಿದರ್ಶನವೇ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಾದರಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಯೂ ಪು.ತಿ.ನ.ರವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ತಕ್ಕ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಸ ಪಟುಗಳಿಗೆ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ, ನಟ–ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ಕೊರತೆಯೇನಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗ ಚಳುವಳಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಅವರ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಶ್ರಮ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಯವಾಗುತ್ತಿದೆ.

'ರಾಮೋದಯಂ', 'ಸೀತಾಪರಿಣಯಂ' ಮತ್ತು 'ಶ್ರೀರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ'ದಂತಹ ರೂಪಕಗಳು ವಾಚನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರಬಹುದು. ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಅವುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತವೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ರೂಪಕಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಔದಾರ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಸವಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಆತಂಕದಾಯಕ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ'ದಂತಹ ಗೀತ ನಾಟಕವಾದರೋ ಓದಿದಾಗಲೇ ತನ್ನ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಉತ್ಕಟ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಪಡೆದಿರುವ ಈ ಗೀತ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯವು ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆಗಾಗಿ

ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಸ್ಪರ್ಧಿಸಿವೆ. ಪು.ತಿ.ನ.ರವರು ಕವಿಯಾಗಿ ಭಕ್ತರಾಗಿ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಹೃದಯ ಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಜಗದೀ ಮಾಯೆಯು ಹೊಳಲಿಡುತಿರುವಾ
ಮರೆ ದೈವದ ಕೊಳಲಾ
ನಮ್ಮೆದೆ ಅರೆಚಣವಾದರು ಲಾಲಿಸಿ
ನೀಗಲಿ ಭವದಳಲ

ನಾಂದಿ ಪದ್ಯದ ಹಾರೈಕೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವಂತೆ ಕೃಷ್ಣನ ಮಾಯಾ ಮುರಲಿಯ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು ಕವಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ', ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ವಿಷಾದ ರೂಪಕ. 'ಅಕ್ರೂರಾಗಮನ' -'ವೇಣು ವಿಸರ್ಜನ' ಎಂಬ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೂಪಕ ಬೆಳೆದು ಮೈದುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಂದು ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲು ನಾಟಕವಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿರುವ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಅಪ್ರತಿಮವಾಗಿದೆ. ಹದಿಹರೆಯದ ಕೃಷ್ಣ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಘಟ್ಟವನ್ನು ದಾಟಿ ವಿಶಾಲ ಜಗತ್ತಿನ ಹೊಣೆ ಹೊರಲೋಸುಗ ಮಥುರೆಗೆ ತೆರಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಧಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹದಿಹರೆಯದ ವರೆಗೂ ಬೆಳದು ಹರ್ಷಗೊಂಡ ಗೋಕುಲದ ಪರಿಸರವನ್ನು ತೊರೆಯಬೇಕಾದ ಸಂದಿಗ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೊಳಲು ಬೇರೆಬೇರೆಯಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಬಲರಾಮ ಕಿತ್ತೊಗೆದಾಗ, "ನನ್ನಂಗವೊಂದ ನೀ ಚಿವುಟಿ ತೆಗೆದಂದದೊಳು ಕೊಳಲ ಕಿತ್ತೊಗೆದೆಯಣ್ಣ" ಎನ್ನುವ ಕೃಷ್ಣ, ಮಥುರೆಗೆ ಹೋಗುವ ಮುನ್ನ ವೇಣು ವಿಸರ್ಜನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಎನ್ನವಂಶವೇ ಆತ್ಮದಂಶವೇ
ನಿನ್ನ ಬನದಿ ಬಿಡುವೆ
ಆದೊಡೆದೆಯೊಳಿಡುವೆ...

ಎಂಬ ಆತನ ಮಾತುಗಳು ಗೋಕುಲದ ನೆನಪನ್ನು ಆತ ಎಂದೆಂದೂ ಎದೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಬದುಕಿದ ಎಂಬುದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ವಾಚ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ'ದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಂತೆ ಅದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. 'ವೇಣು ವಿಸರ್ಜನ'ದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸೋಂಕಿಲ್ಲದೆ ಮುಗ್ಧವಾಗಿ ಸರಳವಾಗಿದ್ದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಬಿರುಗಾಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು

ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಗೋಕುಲದಂತೆ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅನಾಥವಾಯಿತೆಂಬ ಒಳದನಿಯೊಂದು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಮಥುರೆಯಿಂದ ಕಂಸನ ಆಹ್ವಾನ ಬಂದಾಗ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗಲಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ.

ಹೊರ ನಾಡಿನ ಕರೆ ಕೇಡಿನ ಕರೆ—
ಅದು ತಾಯಿಯಂತೆ ಮೊಲೆಯನೂಡೆ ಬಂದಿತ್ತು
ಕುದುರೆಯಂತೆ ಕೆನೆದಾಡುತ ನಿಂದಿತ್ತು
ದಿನ ಬಳಕೆಯ ಗಾಳಿಯಂತೆ ಮೈ ಸೋಕಿ
ನಮ್ಮ ಕೊಲ್ಲಲಿತ್ತಿ ಬಿತ್ತು ಬಾನ್ ತಾಕಿ
ತೆರೆ ತೆರೆ ಅರೆ ಅರೆ ಗರ ಗರಗಿ ಬೀಳ್ವಂತು
ಕೇಡು ಬಂದು ನಮ್ಮ ಸೋಕಿ ಸೋತಿತ್ತು
ಗೋಕುಲದ ತಾಯ್ನೆಲದ ಕಾಪಿರಲು
ಎದರೆಲ್ಲ ಹುಡಿ ಹುಡಿಯಾಯ್ತು ಬಯಲು
ಮಥುರೆಯ ಕರೆ ಕೇಡಿನ ಕರೆ
ಅನಿವಾರ್ಯದೊಳದು ನಿಂತೆಡೆಗೇ ಬರೆ
ಸೆಣಸುವುದನಿವಾರ್ಯ
ಅದು ಕರೆವೆಡೆಗೋಗುಡು ತಡಿಯಿಡೆ
ಅನುಚಿತವಾ ಕಾರ್ಯ

ಕೃಷ್ಣನ ಈ ಒಳತೋಟಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ, ವಿದೇಶಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಂಸಾಹ್ವಾನಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನವಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಲರಾಮನು ಮಥುರಾನಗರದ ಆಹ್ವಾನದಿಂದ ಹಿಗ್ಗಿ ಅವನೊಂದಿಗೆ ಬರಲು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಪುಸಲಾಯಿಸಲು ಅವನ ಕೊಳಲನ್ನು ಕಿತ್ತೆಸೆಯುತ್ತಾನೆ—ಆಗ ಕೃಷ್ಣ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಮರ್ಮ ಭೇದಕವಾಗಿದೆ.

ಏಕಿಂತು ಮುಳಿಸಾಂತೆ ಬಡಕೊಳಲ ಮೇಲೆ
ಕಲ್ಪಲತೆ ಗೈರಾವತಂ ಮುಳಿವ ಪೋಲೆ
ಗೊಲ್ಲರಾವೆಮಗಿದುವೆ ತಕ್ಕ ಭೂಷಣವು
ಜನ ನಗುವುದೆಂದೆಸೆಯ ಲೋಕ ದೂಷಣವು

'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ', ಸಂಕ್ರಮಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ದುಃಖದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಭಾಗವತ ಪರಂಪರೆಯ ಅದ್ಭುತ ಕಥೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣ ಭಕ್ತಿಯ ಆವೇಗ ನಾಟಕದ ಜೀವವಾಹಿನಿಯಾಗಿದೆ. ಗೋಕುಲದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ಮಾಯಾವೇಗಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗದವರಿಲ್ಲ. ತರುಣ ತರುಣಿಯರಿರಲಿ, ಗೋಕುಲದ ವೃದ್ಧರನ್ನೂ ಅದು ಉಜ್ಜೀವಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರೂ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಬೇಡುತ್ತಾರೆ:

ಕೊಳಲನೂದು ಗೋವಿಂದ
ಮುಪ್ಪಿಗಾಗಲಾನಂದ । ಪ ।
ಮೈ ಮುಪ್ಪಕಾರುವಂತೆ
ಮನಕೆ ಚಿಂತೆ ಸೇರದಂತೆ
ಹರೆಯದ ಹುರುಪಿಂದ ನಾವು
ಪಗುರು ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುವ ತೆರದಿ—ಕೊಳಲನೂದು:

ಅವನ ಮುರಲಿನಾದ ತಪಸ್ವಿಗಳನ್ನೂ ರಾಸ ವೃಂದಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಬೆಕ್ಕಸ ಬೆರಗಾಗುತ್ತಿರಲು ಹುಚ್ಚೆದ್ದಂತಿರುವ ಋಷಿಗಳು ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ಹಾಡ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ:

ಬಿಡುಗಡೆಯೋ ಹೋ ಬಿಡುಗಡೆ
ಎಲ್ಲ ತಪಕೂ ನಿಲುಗಡೆ
ಹೊಟ್ಟೆ ಕಳೆದು ಸಸಿ ಬಿಟ್ಟಿತೋ
ಮೊಟ್ಟೆಯೊಡೆದು ಬಾಳ್ ಹುಟ್ಟಿತೋ
ಧ್ಯಾನ ಸುಪ್ತಿಯಿಂ ಜ್ಞಾನವೆದ್ದಿತೋ
ಬಾಳಿಗಾನಂದ ಹೊತ್ತಿತೋ
... ...
... ...
ಸಿಪ್ಪೆಯೊಗೆವುದಿಂತೋ
ಚಿಪ್ಪ ತೆಗೆವುದಿಂತೋ

ಬಿರುಗಾಳಿಯಂತೆ ಬೀಸಿ ರಾಸ ವೃಂದವನ್ನು ಕಲಕಿ ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗುವ ಋಷಿಗಳ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿರುವ ಕೌಶಲ ಉಜ್ವಲ ವಾಗಿದೆ.

ಕೃಷ್ಣನ 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ'ದ ಪರಿಣಾಮ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕವಿಗಳು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಕಲ್ಪನಾ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಾಧಾ-ಕೃಷ್ಣರ ರಾಸಲೀಲೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಕೆಲವೇ ಸುಂದರ ಪ್ರಣಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆಯುವ ಈ ಕಥೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭಕ್ತ-ಭಗವಂತರ ಮಧುರ ಭಾವದ ಆರಾಧನೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದರೆ, ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡಿನ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಮದ ಕುರುಹಾಗಿ ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಕಾಣಲಾಗಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ.ರ 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ', ಪರಂಪರೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ವಿಸ್ತರಿಸಿದೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲು, ಕೃಷ್ಣನ ರಾಧೆ—ಎರಡೂ ಗೋವಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತೀಕಗಳು. ಎರಡಕ್ಕೂ ಕೃಷ್ಣನ ಚೈತನ್ಯವೇ ಜೀವ, ಕೃಷ್ಣನ ಸತ್ವಕ್ಕೂ ಅವು ಮೂಲಸ್ಫೂರ್ತಿ. ಕೃಷ್ಣನ ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನದಿಂದಾಗಿ ಆತನ ಕೊಳಲು ಮತ್ತು ರಾಧೆ—ಇಬ್ಬರೂ ಅನಾಥರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕೃಷ್ಣನೂ ತನ್ನ ಒಂದು ಸತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅಗಲಿಕೆ ರಾಧೆಗೆ ಮರಣ ಸದೃಶವಾದುದು. ಎಂತಲೇ ಆಕೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಎದುರಿಸದಂತೆ ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ರಾಧೆಯಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಗೋಕುಲದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಿತ್ತೋ ಏನೋ! ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣ ಗೋಕುಲವನ್ನು ಬಿಡುವ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ರಾಧೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

> ಎಲ್ಲವಳೆಲ್ಲವಳು—ನಮ
> ಕೃಷ್ಣನ ಹಂಬಲ ಸೊಲ್ಲವಳು
> ಗಿಡದೆಡೆಯೇ
> ದಡದೆಡೆಯೇ
> ಹೊನ್ನೆಯ ಬಂಟೆಯ ಬುಡದೆಡೆಯೇ

ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಗೋಪಿಯರು ಆರ್ತರಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದ ರಾಧೆ ಹಿಂದಿರುಗುವುದು ಕೃಷ್ಣ ಗೋಕುಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಬಳಿಕ. ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿದ ಆಕೆ ಪರಿಪರಿಯಾಗಿ ದುಃಖಿಸುತ್ತಾಳೆ. "ಮಧುರೆಗೆ ತೆರಳಿದ ಬಳಿಕ ಕೃಷ್ಣ ರಾಧೆಯನ್ನು ಮರೆತನೋ ಏನೋ—ಕೃಷ್ಣನುಳಿದ ರಾಧೆಯ ಪಾಡು ತಾನೇ ಏನಾಯಿತೋ—ಇದನ್ನರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಕುತೂಹಲಗೊಳ್ಳದು. ರಾಧಾ-ಶ್ಯಾಮರ ಪ್ರಣಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಮರೆತಿಲ್ಲ. ಅವರ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಆ ಅನುಭವ ಅಪೂರ್ವ, ಅಮೋಘ—ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದು ಪದೇ ಪದೇ ನಮ್ಮ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಾಗಿ ಬಾಳುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ."[12]

'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ'ದ ಅಂತಿಮ ನುಡಿಯಾದ ನಾಟಕಕಾರನ 'ಎರಕೆ', ಈ ಗೀತ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಧ್ವನಿಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ

ಸಂದೇಶವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ, 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ'ದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆಯೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಎರಕ' ಆಧಾರವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ:

ನೀನಂದು ಗೋಕುಲದಿ ಕೊಳಲ ಬಿಸುಟಂದದೊಳು
ಭಾರತದ ಬಾಳ್ಗೆ ಇರಲಿಂದು ರಸಬತ್ತಿ
ಮರಳಿ ಬಹೆಯಾ ಕೊಳಲ ತುಟಿಗೆ ತಹೆಯಾ ಎಂಬ
ಹಂಬಲದೊಳಾವಗಂ ನಿಲೆ ಚಿತ್ತ ವೃತ್ತಿ
ಪುರುಷೋತ್ತಮಾ ನಿನ್ನ ನಿಂತು ಹಾಡಿದೆನಯ್ಯ

ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಆಂತರ್ಯದಿಂದಲೇ ಮೊಮ್ಮುವಂತೆ ನಾಟಕಕಾರರು ನೋಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣದ ವಿವರಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಲೌಕಿಕತೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ತರದಂತೆ ಕೇವಲ ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಸೂಚನೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟಕಕಾರರು ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೇವಲ ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ಅನನ್ಯವಾದ ಚಿತ್ರ ಮೂಡಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ'ದಂತೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸತ್ವಯುತವಾಗಿ ರೂಪ ಹೊಂದಿರುವ ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ ಉಳಿದ ಪುರಾಣ ಕಥಾ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಹರಿಣಾಭಿಸರಣ' ಮತ್ತು 'ಶಬರಿ' ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಗಾಢ ಪ್ರೇಮ-ವಾತ್ಸಲ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಾಯಾ ಹರಿಣದಿಂದ ವಂಚಿತರಾದ ರಾಮ ಸೀತೆಯರನ್ನು ವಿಧಿ ಅಗಲಿಸಿದ ಪರಿಯನ್ನು 'ಹರಿಣಾಭಿಸರಣ'ದಲ್ಲಿ ಸೊಗಸಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥಾ ಜಾಡಿನಲ್ಲೇ ನಡೆದ ಈ ಗೀತ ರೂಪಕದ ಗುರಿಯು ಆರಾಧನಾ ಪರವಾದುದು. ಸೂತ್ರದಾರನಿಂದ ಕವಿ ಹೇಳಿಸುತ್ತಾರೆ:

ಮಹಿಮ ಚರಿತೆಯ ಮಧುರ ಗೀತದಿಂದರ್ಚಿಸಲು
ಕವಿಯೊಡನೆ ನಾವಿಂದು ಕಲೆತಿರುವೆವು.

ಸೀತೆಯನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ರಾವಣನನ್ನು ಜಟಾಯು ತಡೆಯುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹರಕೆ ನುಡಿ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಭರತ ವಾಕ್ಯದಂತೆ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿರದೆ, ಧ್ವನಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಆರಾಧನಾ ಪರವಾದ ಆಶಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ:

ದುರು ದುರುಳ ಖೂಳ ರಕ್ಕಸ ನಿಲ್ಲು ನಿಲ್ಲೆಂಬ
ಮಂಗಳದ ಸೊಲ್ಲಿನೊಳೆ ನಿಲ್ಲಲಿಂದೀ ರೂಪಕ

ನಾಂದಿಯಿಂದ ಹರಕೆ ನುಡಿಯವರೆಗೆ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಪಾಲಿಸಿಯೂ 'ಹರಿಣಾಭಿಸರಣ' ವಿನೂತನವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಮೇಲ್ತರಗತಿಯದು. ರಾಮನ ಆಕ್ರಂದನವನ್ನು ಕೇಳಿದರೂ ನೆರವಿಗೆ ಹೋಗಲು ಹಿಂಜರಿದ ಲಕ್ಷ್ಮಣನನ್ನು ಸಂದೇಹಿಸಿದ ಸೀತೆ, ಅವಳ ಸಂದೇಹದಿಂದ ಬೇಸರಿಸಿ 'ಹೆಣ್ಣು ನೀ ನಿಷ್ಠುರದ ಮಾತಿನೊಳು ಕಡುಜಾಣೆ' ಎಂದು ಮರುಗಿದ ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಪಾತ್ರ, ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ನಾಟಕೀಯ ಚಾತುರ್ಯ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ರಾವಣನ ಆಗಮನ ಹಾಗೂ ಅವನ ಅಟ್ಟಹಾಸದ ಮಾತುಗಳಂತೂ ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ:

ನಾ ತ್ರಿಲೋಕಾಧಿಪತಿ ಲಂಕೇಶ್ವರ
ನೋಡು, ನನ್ನೀ ತೋಳ್ಗಳಿಂ ಪರಮೇಶ್ವರ
ಪಡೆದನಲ ಕೈಲಾಸ ಡೋಲೋತ್ಸವದ ಸೊಗದ ಬೆರಗ
ಅಪ್ಸರೋಗಣದಿದಿರು ದೇವೇಂದ್ರಗಿತ್ತೆ ನಾ ಕೊರಗ
ರವಿಯೆನಗೆ ಶಶಿ, ಶಶಿ ನಾನು ಕುಡಿದು ಬಿಸುಡುವ
ಪಾನ ಪಾತ್ರ, ಬಾಣಸಿಗನೆನಗಾ ವೀತಿಹೋತ್ರ
ಮೇರೆ ಯಿಲ್ಲದಿಹ ನನ್ನ ನೆಲದೊಂದು ಮೂಲೆಯೊಳು
ನೆಲಸಿಹ ಭಿಕಾರಿ ನನ್ನಗ್ರಜ ಕುಬೇರ
ನನ್ನ ಸಿರಿಗಿಲ್ಲ ಪಾರ.

'ಹರಿಣಾಭಿಸರಣ'ದಂತಹ ಭವ್ಯ ಗಾತ್ರದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಾಗಲೀ, ನಾಟ್ಯಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗಾಗಿ, ವಿಧ್ಯಶಭಾವನಾ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಾಗಲಿ, 'ಶಬರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ರಾಮನಿಗಾಗಿ ಶಬರಿ ಕಾತರಿಸುವುದು, ಬಂದಾಗ ಧನ್ಯಳಾಗಿ ಮುಕ್ತಿ ಪಡೆಯುವುದು— ಈ ಚಿತ್ರಣದ ಕಥಾವಿವರಗಳು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಸತ್ವಯುತವಾದ ಉತ್ಕಟ ಚಿಕ್ಕ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ' ಮತ್ತು 'ಹರಿಣಾಭಿಸರಣ' ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. 'ಹಂಸ ದಮಯಂತಿ'ಯೂ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾದ ಅರಮನೆಯ ಪ್ರಣಯವೊಂದನ್ನು ಸರಾಗವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಂಸವು ಪ್ರಣಯದ ದೂತನಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಕವಿ ಸಮಯವೇ ಈ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ. 'ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ'ವೂ ಇದೇ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುವ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾದ ಸ್ವಯಂವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದ ತರುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಕಥಾನುಸರಣೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬರದಂತೆ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ.

ಪು.ತಿ.ನ.ರವರು ತಮ್ಮ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದಿರುವುದು ವಿರಳ, 'ದೋಣಿಯ ಬಿನದ' 'ಕವಿ' ಮತ್ತು 'ವಿಕಟಕವಿ ವಿಜಯ'—ಮೂರು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದುದು.

'ದೋಣಿಯ ಬಿನದ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮತ್ತು ರೂಢಿಗತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಮುಕ್ತ ಸ್ನೇಹವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕೈ ಸೋತ ಮಾನವನನ್ನು—ಮುಳುಗಿಸಲೆಳಸುವ ಜಲ ಕನ್ಯೆಯರಂತೆ—ಪ್ರಕೃತಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಬದುಕನ್ನು ಮಮತೆಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದಾಗ, ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನನ್ನು ಜಲ ಕನ್ಯೆಯರೇ ಕೈಕೊಟ್ಟು ಹಗುರಾಗಿ ತೇಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಪರಿಚಿತ ತರುಣ ತರುಣಿಯರಿಬ್ಬರು ಒಂಟಿತನವೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುವುದು, ರೂಢಿಗತ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಜೊತೆಯಾಗಿ ದೋಣಿಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ದೂರದ ದಿಗಂತಗಳನ್ನರಸಿ ಹೊರಡುವುದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಈ ಸ್ನೇಹ ಅವರ ಸ್ನೇಹಿತರಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ತರುತ್ತದೆ. ಕವಿಯೂ ಈ ಬಗೆಯ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ;

ಸೋಜಿಗವಿವರೀ ಬೇಟ
ಅಂಜಿಕೆ ಯುಳಿದೀ ಕೂಟ
ಛೀ, ಬಿಡು, ಬೇಸರವೆಮ್ಮೀ ಬಾಳಾಟ
ಭಲೆ ಲೇಸಲ್ಲವೆ ಅವರೀಮಾಟ

'ಕವಿ', ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು, ಕಾವ್ಯ ತತ್ವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. "ಮತಿ ಎಚ್ಚತ್ತರೆ—ಬರಿ ಪ್ರಶ್ನೆ—ಜಿಜ್ಞಾಸೆ. ಇವಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಹೃದಯ ನಲವಿನಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ." ಎಂಬ ಆತ್ಮ ನಿಷ್ಠವಾದ ನಿಲುವು ಇಲ್ಲಿಯದು. ಪ್ರಕೃತಿ—ಮಾನವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಈ ರೂಪಕ ರಮ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಈ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಿಲುವು ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಬಹುದಾದರೂ ಸುಂದರ ಕನಸಿನಂತೆ ಈ ಗೀತ ರೂಪಕ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಅಹಲ್ಯೆ' ತುಂಬಾ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವ ಕೃತಿ. ಅವರ ಪ್ರಥಮ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಗೀತ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿರುವ ಕೃತಿ. ಉಳಿದ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಗೌಣವಾಗಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರ ರಚನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ರಚನೆಗಳು ನಾಟ್ಯ ರಮ್ಯವಾಗಿವೆ. ಈ ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕತ್ವವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಒಡಮೂಡಿದೆ. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಬರುವ

ಅಹಲ್ಯಾ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನನುಸರಿಸಿದ್ದರೂ ಈ ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿ ವಿನೂತನವಾದುದು. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಾಗಲೀ ಅಥವಾ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಹಲ್ಯಾ ವೃತ್ತಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮನೇ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ. ರಾಮ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಸಾರುವ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಅಹಲ್ಯೆಯ ಕಥೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ. ಅಹಲ್ಯೆಯ ಪತನಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥ ಕಾರಣವಾಗಲಿ ಶಪಿಸಿದ ಗೌತಮನ ತೊಳಲಾಟವಾಗಲಿ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ದಗ್ಧಳಾದ ಅಹಲ್ಯೆಯ ಪಾವನತ್ವವನ್ನಾಗಲಿ ಅಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿಲ್ಲ. ಪು.ತಿ.ನ.ರವರು 'ಅಹಲ್ಯೆ'ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅದರ ಒಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅವರ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ 'ಅಹಲ್ಯೆ' ಮಾನವನ ಭೌತಿಕ ಪ್ರಪಂಚ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಸಂದೇಶವನ್ನು ನಾಂದಿ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಸಾರಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

> ಹುಲು ಬಯಕೆ ಬಾ ಎನಲು, ಓ ಎಂದು ಬಾರದಿರು
> ವಾತಾಪಿಯಂದದೊಳು ಬಾಳನೊಡೆದು
> ಮೊಗ್ಗಿನೊಳು ಕಂಪಂತೆ ಚೇತದೊಳು ಬಳೆಯುತ್ತ
> ಸಮಯವರಿತರಳಿ ಬಾ, ಒಲವೆ ನಲಿದು.....

ಪ್ರಕೃತಿ ಸಹಜವಾದ ದೇಹದ ಬಯಕೆ ಎಲ್ಲ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಕಿರಿದೆಂಬುದನ್ನು ಕವಿ ಸಾರುತ್ತಲೇ, ಈ ಬಯಕೆ ಬಾಳನೊಡೆದು ವಾತಾಪಿಯಂತೆ ಹೊರಬರಬಾರದೆಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತಾರೆ. ಮೊಗ್ಗಿನೊಳು ಕಂಪಿನಂತೆ ಚೇತದೊಳು ಬಳೆಯುತ್ತಾ ಸಮಯವರಿತು ಅದು ಅರಳಬೇಕು.

ಗೌತಮನು ತಕ್ಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಹಜ ಕರೆಗೆ ಓಗೊಡದಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಅಹಲ್ಯೆಯ ಬಯಕೆ ವಾತಾಪಿಯಂತೆ ಬಾಳನ್ನು ಚುಚ್ಚಿ ಸೂರು ಮಾಡಿತು. ಅದಮ್ಯ ಬಯಕೆಯನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಅಹಲ್ಯೆಯನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ತಪೋನಿರತನಾದ ಗೌತಮನೇ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಣೆಗಾರನೆಂದರೂ, ಇದೆಲ್ಲದರ ಹಿಂದೆ ವಿಧಿ, ಇಂದ್ರ—ಮನ್ಮಥರ ಮೂಲಕ ಸಂಚು ನಡೆಸಿತು. ಅಹಲ್ಯೆಯ ವಿಭವದ ಆಸೆಯೂ ದೇಹದ ಬಯಕೆಗೆ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿತು. ಹೀಗೆ ಅಹಲ್ಯೆಯ ಪತನವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಸಂಕೀರ್ಣ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅಹಲ್ಯೆಯ ಹೆಸರನ್ನು ಇಂದ್ರನು ಮೊದಲು ಕೇಳುವುದು ರಂಭೆಯ ಮೂಲಕ. ಗೌತಮನ ತಪಸ್ಸನ್ನು ಕೆಡಿಸಲು ಹೋಗಿ ಆತನ ಉಗ್ರ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಬೇಕಿದ್ದ ರಂಭೆ ಅಹಲ್ಯೆಯ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆಯಿಂದ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ರಂಭೆಯಿಂದ ಕೇಳಿದ ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಅಹಲ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿರಲೂಬಹುದು.

ಪೂರ್ವಾಂಕದ ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯ ಇಂದ್ರನ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು: ಭೂಲೋಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಆತನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದ ಅಕಾರಣ ಮೋಹದೊಡನೆ ಅಹಲ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಾರ್ತೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿಯೋ ಎಂಬಂತೆ ಮುಂದೆ ಕೆಲವೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಹಲ್ಯೆಯನ್ನು ಆತ ಕಂಡಾಗ ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕ್ರಮ ಕ್ರಮೇಣ ಹೇಗೆ ಹೊಮ್ಮಿತೆಂಬುದನ್ನು ಅವನ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕವೇ ಕವಿ ಸೊಗಸಾಗಿ ಧ್ವನಿಸಿದ್ದಾರೆ:

ಗಿಡದ ಹಸುರಿನ ನಡುವೆ, ಮರೆ ಮುಗಿಲ ಮಿಂಚಂತೆ
ಈಗಾಗ ಹೊಳೆಯುತ್ತ ಬರುವೀಕೆ ಯಾರು?
ಇತ್ತಲೇ ಬರುತಿಹಳು ಈ ಕಣ್ಣು ಮೋಡಿ
ಸಲ್ಲಾಪಗೈಯುತ್ತ ಹಸುಳೆಯೊಡಗೂಡಿ
ತಾಪಸರ ಸತಿಯಂತೆ ವೇಷವಾಂತೀಕೆ
ವನದೇವಿ, ಅಲ್ಲದಿರೆ ರಂಭೆ ನುಡಿದಾಕೆ

—ಎಂದುಕೊಂಡ ಇಂದ್ರನ ಕುತೂಹಲ, ವ್ಯಸನಕ್ಕೆ ತಿರುಗುವ ಮುನ್ನ ಎಚ್ಚತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. 'ಪರಸತಿ ಕುತೂಹಲವು ಛೆ ನನಗೆ ತರವಲ್ಲ' ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮನ್ಮಥನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುವ ಮೊದಲೆ ಇಂದ್ರನ ಮನಸ್ಸು ಅಹಲ್ಯೆಯತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಅಹಲ್ಯೆಯೂ ಆತನನ್ನೇ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಗೌರವದಿಂದ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮೇಲಂತೂ ಇಂದ್ರ ಉಬ್ಬಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅಹಲ್ಯೆ-ಮಾಧವಿಯರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇಂದ್ರನ ಮನಸ್ಸಿನ ಹೊಯ್ದಾಟವನ್ನು ಒಂದು ನೆಲೆಗೆ ತಲುಪಿಸುವುದರೊಡನೆ ಅಹಲ್ಯೆಯ ಅಂತರಂಗವನ್ನೂ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಅವನನ್ನು ಆರಾಧಿಸಬಯಸುವ ಅಹಲ್ಯೆಯ ನಡವಳಿಕೆ, ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅವಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ ಇಂದ್ರವೈಭವ ಪರವಾದ ನಿಲುವನ್ನೂ ಗೌತಮನ ತಪಸ್ಸನ್ನು ಕುರಿತ ತಾತ್ಸಾರವನ್ನೂ—ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತಿರುವ ಆಕೆಯ ಭೋಗಾಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ.

"ನನ್ನ ಮಹಿಮೆಗೆ ಮೋಹಗೊಳ್ಳುತ ನನ್ನ ಹಿರಿಮೆಗೆ ಹೆದರುತ, ನನ್ನನೇ ನೆನೆದಿದ್ದ ಮುಗುದೆಗೆ ನಿಂತನೆಯ್ ಮನ ನೀಗುತ" ಎಂದು ಇಂದ್ರನು ಮನ್ಮಥನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪು ಪಡೆಯಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅಹಲ್ಯೆಯನ್ನೇ ಗುರಿ ಮಾಡಿ ಗೌತಮನನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವೆನೆಂಬ ಮನ್ಮಥನ ಮಾತಿನಿಂದ ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ಸರ್ಯವೂ ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದು, ಗೌತಮನ ಭಾಗವನ್ನು ಕುರಿತು. ಈ ಮಾತ್ಸರ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮುಂದೆ ರೂಪುತಾಳುವುದು

ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಕುರಿತು. ಗೌತಮನ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಹಲ್ಯೆಯಿಂದ ಪೂಜೆ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಇಂದ್ರನು ಮತ್ಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಿರಹ ವಿಹ್ವಲೆಯಾದ ಅಹಲ್ಯೆ ಗೌತಮನೆದುರು,

ಎನಿತು ದೂರಕೆ ಸರಿದು ಪಿಂತಿಪೆಯೋ
ನನ್ನ ಮನದನ್ನ—ಹೇ
ಸತ್ವ ಸಂಪನ್ನ

—ಎಂದು ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಮನ್ಮಥನು ಬಾಣವನ್ನು ಗೌತಮನಿಗೆ ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. "ಅದು ಗೌತಮನನ್ನು ಗೌತಮನ ಹಿಂದಿರುವ ಇಂದ್ರನನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಗೌತಮನೂ ಚಲಿಸಿ ಕಣ್ತೆರೆದು ಮುಚ್ಚುತ್ತಾನೆ"—ಹೀಗೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ರಂಗಸೂಚನೆ ಇಂದ್ರ-ಗೌತಮರಿಬ್ಬರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲೂ ಆದ ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಹಲ್ಯೆಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತನಾದ ಇಂದ್ರನನ್ನೂ ತಾಗಿದ ಮನ್ಮಥನ ಬಾಣದ ಕೆಲಸವಾಗಲೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಜರ್ಝರಿತನಾದ ಇಂದ್ರ ಹಲುಬುತ್ತಾನೆ.

ಕರಿ ಮುಗಿಲಿನ ಪಂಜರದೊಳು
ಪರದಾಡುವ ಮಿಂಚಿನವೊಲು
ಜೊಯ್ದಾಡುವುದೆನ್ನೆದೆಯೊಳು
ಆಸೆ—ಆದೆಂತು

ಮನ್ಮಥನೊಡನೆ ತನ್ನ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನೂ ತಿಳಿಸಿ ಅಹಲ್ಯೆಯತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೀಪದತ್ತ ಸಾಗುವ ಮಿಂಚು ಹುಳುವಿನಂತೆ. ವಿಧಿಯ ತಂತ್ರದ ನೆಲೆಯರಿಯದ ಮದನ ಮೂಕವಿಸ್ಮಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ:

ತಾಪಸಗೆ ಸತಿ ಮೋಹ—ಸತಿಗೆ ವಿಭವದ ಮೋಹ
ಸಕಲ ವಿಭವೇಶ್ವರನೊ—ರೂಪ ಕಾಮ!
ಅರೆಯೊಣಗಿದಿಂಧನದಿ ಇಂತೆ ಹೊಗೆವುದು ಬೆಂಕಿ
ತನ್ನ ನಿಜ ತಾನಡೆವ ಮುನ್ನ; ವಿಧಿ ನೇಮ

ಮನ್ಮಥನ ಈ ಮಾತುಗಳು ಇಂದ್ರ—ಅಹಲ್ಯೆ—ಗೌತಮರ ತ್ರಿಕೂಟ ಪ್ರಣಯ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ.

ನಿನ್ನ ಬಗೆ ಕಂಡು ಕನಿಕರಿಪೆ ನಾ ಶಕ್ರ
ಮುನಿಗು ಮಡದಿಗು ಇಂತೆ ಮರುಗುತಿಹೆನು,

ಎಂಬ ಆತನ ಮಾತುಗಳು ಕವಿಯ ಉದಾರ ನಿಲುವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಬಾಳಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಸ್ಮಯ ಮೂಲವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಪು.ತಿ.ನ.ರ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅರಿಯಬಹುದು. ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗದ ತುಮುಲವನ್ನೂ ಹೊಯ್ದಾಟವನ್ನೂ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅಸಾಧಾರಣ ಮಾದರಿಯದು.

ಮಹಾ ತಪಸ್ವಿಯಾದ ಗೌತಮನ ಮಡದಿಯಾಗಿದ್ದೂ ಅಹಲ್ಯೆ ಸಾಮಾನ್ಯಳಂತೆ ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಮನಸೋತ ರೀತಿ ಚರ್ಚಾರ್ಹವಾದುದು. ಅಹಲ್ಯೆ ಕ್ಷಣಿಕ ಚಾಂಚಲ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದಳೆಂದು ಭಾವಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. "ಭೋಗಾಪೇಕ್ಷೆಯ ಹಸಿ ಅವಳ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇತ್ತು, ಪತಿಯ ಉಪೇಕ್ಷೆ ಅದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸಿತು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ, ತಾನೂ ಸಮಸ್ತರೂ ಅರ್ಚಿಸಿ ಆರಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇಂದ್ರನ ಸಿರಿ ಅವಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮರುಳು ಗೊಳಿಸಿತು."[13] ಹೀಗೆ ಪ್ರಬಲವಾದ ಮೂರು ಸೆಳೆತಗಳ ಪ್ರವಾಹದ ಎದುರು ಈಜಲಾಗದ ಆಕೆ ದೇಹವನ್ನು ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಭೋಗದ ಆವೇಗ ಮರೆಯಾದ ಕೂಡಲೆ

ಮುಟ್ಟಲೊಡೆಯುವ ನೀರ ಹೊಳೆಗುಳ್ಳೆಯಂತೆ
ಮೋಹವೆಂತಾಯಿತಹ, ಅದೆ ವಿಭ್ರಾಂತೆ

ಎಂಬ ವಿವೇಕ ಮೂಡುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಒಲುಮೆಯ ವರವಿತ್ತ ಇಂದ್ರನಿಂದ ಧನ್ಯಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಅಧಾರ್ಮಿಕ ಒಲವು ಸ್ಥಿರವಲ್ಲವೆಂದೂ ಗೊತ್ತಿದೆ; ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಏಳುತ್ತಿವೆ.

ಇತ್ತ ಕಡೆ ಗೌತಮನು ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗಿದ್ದಾನೆ; ರಾಗದ ಆವೇಗವು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುತ್ತಿದೆ. ತನ್ನ ಸತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮರುಕ, ಪ್ರೀತಿ, ಮೋಹ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಹೊಸ ಬಗೆಯಿಂದ ಚೈತನ್ಯಯುಕ್ತನಾಗಿ ಅಹಲ್ಯೆಯನ್ನರಸಿ ಆಶ್ರಮದತ್ತ ಬರುತ್ತಾನೆ.

ಮನ್ಮಥನ ಬಾಣಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದ ಗೌತಮ ಎಚ್ಚೆತ್ತು ಅಹಲ್ಯೆಯನ್ನು ಒಲಿಸಲು ತವಕಿಸುವಾಗ ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾತುಗಳು ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ ಗಳಾಗುತ್ತವೆ. "ಎಂತಿವಳನಾನೊಲಿಪೆ-ಇಂದ್ರನೊಲೆ, ಚಂದ್ರನೊಲೆ!" ಆಶ್ರಮದ ಪರಿಸರ ಅವನಿಗೆ ಇಂದ್ರಪುರಿಯ ನಂದನವನದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ನಂದನದ ಲತಾಮಂಟಪದಲ್ಲಿಯೇ ಅದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರ ಅಹಲ್ಯೆಯರು ಆಮೋದದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಸುಖದ ತುತ್ತತುದಿಯಲ್ಲೂ ಭೀತಿಯ ಶಂಕೆ ಅಹಲ್ಯೆಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಇರಿಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಭೀತಿ ಆತಂಕಗಳ, ನಲಿವು ಸಂತೋಷಗಳ ನೆರಳು ಬೆಳಕಿನಾಟದಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ಮನಸ್ಸು ತೂಗುಯ್ಯಾಲೆಯಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಗೌತಮನು

ಪ್ರವೇಶಿಸಿದನು; ಸಿಡಿಲೆರಗಿದಂತೆ, "ಹಾ ಮೀರಿತು ರುದ್ರ ಗೌತಮನಯ್ಯೊ ಬಾಳಾರಿತು" ಎಂದು ಅಹಲ್ಯೆ ಧರೆಗುರುಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಂದ್ರನೂ ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗಿ "ಹಾ ಪ್ರಮಾದ!—ಹೋ ಗೌತಮ! ಬಿದ್ದಳೆ ಅಬಲೆ ಏ ಗತಿ! ಏ ಗತಿ!" ಎನ್ನುತ್ತಾ ನಿಸ್ತೇಜನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕರುಣಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಮೇಳ ಮೊಳಗುತ್ತಿರುವಂತೆ, ತೆರೆಯಿಳಿಯುತ್ತದೆ; ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಶಾಂತಿ ಆವರಿಸುತ್ತದೆ.

ಗೌತಮ–ಅಹಲ್ಯೆ–ಇಂದ್ರರ ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನು ವಾಚ್ಯಕ್ಕಿಡೆಯಾಗದಂತೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ನಾಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಎರಡೇ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರ ಅಹಲ್ಯೆಯರ ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತಿ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ತೆರೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಗೌತಮ ಅವರನ್ನು ಶಪಿಸಿದ್ದು ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಘಟಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನತಶಿರನಾದ ಗೌತಮ ತನ್ನ ಸಂಗಡಿಗರಿಗೆ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಅರಿವಿಗೆ ಈ ಶಾಪ ವೃತ್ತಾಂತ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಹಲ್ಯೆ ಇಂದ್ರರ ದುರಂತಕ್ಕಿಂತ ಗೌತಮನ ಛಿನ್ನ ವಿಛಿನ್ನವಾದ ಸ್ಥಿತಿ ಕರುಣಾಜನಕವಾಗಿದೆ:

ಏಗೈವೆ ಏಗೈವೆ ಏ ಗೈವನೀಗ?
ಏ ಬಗೆದೆನೆಂತಾಯ್ತು ಈ ತಪದ ತ್ಯಾಗ....
ರಾಗಕ್ಕೆ ಈಡಾಗಿ ಮೋಹವಶನಾಗಿ
ಕೆಟ್ಟೆನೋ ಕೆಟ್ಟೆನೋ ಆತುಮವ ನೀಗಿ
ದಿಕ್ಕಿಲ್ಲದಂತಾದೆ ಈ ಲೋಕದೊಳಗೆ
ಹರಿಗೋಲು ಮುಳುಗಿತ್ತು ಭವಜಲಧಿಯೊಳಗೆ
... ...
... ...
ಮರುಗುವೆ ನಾನೀ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ; ಒಲಿದಳು ದೇವತೆಗೆ
ರಾಗ ಭ್ರಾಂತಿಯೊಳಳಿದಳು ನನ್ನಯ ಮೂಢತೆಗೆ
ವಿಧಿ ನಿಯಮವ ಮೀರಿದರಾರ್? ಈ ಚೇತನವಿಂತು
ಶುದ್ಧಿಗೆ ಬರೆ ತಪಿಸುತ್ತಿದೆ ಮರುಶಾಪವನಾಂತು.

'ಅಹಲ್ಯೆ'ಯು ಪೂರ್ವಾಂಕ, ಮಧ್ಯಮಾಂಕ, ಉತ್ತರಾಂಕವೆಂಬ ಮೂರು ಅಂಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಂಕೀರ್ಣ ಬಗೆಯ ಉಜ್ವಲ ನಾಟಕವು ಗೋಚರಿಸುವುದು ಪೂರ್ವಾಂಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಮುಂದಿನ ಎರಡು ದೀರ್ಘ ಅಂಕಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಪೂರ್ವಾಂಕದ ಫಲವಾಗಿವೆ. ಸತಿಯನ್ನು ಶಪಿಸಿ ಹಿಮಪರ್ವತಕ್ಕೆ ಹೋದ ಗೌತಮನಿಗೆ ಜ್ಞಾನೋದಯವಾಗಿ ಶಾಂತಿ ದೊರಕುವುದು. ಇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಮನ್ಮಥರ ಸಂತಾಪ—ಈ ಕಥಾ ವಿವರವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಮಧ್ಯಮಾಂಕದ ರಚನೆ

ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಶಾಪ ವಿಮೋಚನೆಯ ಉತ್ತರಾಂಕ ಅಹ್ಲಾದಕರವಾಗಿದೆ. ಈ ಅಂಶದ ಆರಂಭ ಜನಪದ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಉಲ್ಲಾಸಮಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಗೌತಮಾಶ್ರಮಕ್ಕೆ ರಾಮ ಲಕ್ಷ್ಮಣರೊಡಗೂಡಿದ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರ ಬರವು, ಅಹಲ್ಯಾ ಶಾಪವಿಮೋಚನ, ಗೌತಮನ ಪುನರಾಗಮನ, ಶ್ರೀರಾಮನ ಸಂಕೀರ್ತನ ಮುಂತಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಸುಂದರವಾಗಿ ರೂಪುಹೊಂದಿವೆ.

'ಅಹಲ್ಯೆ'ಯು ನಾಟಕವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಉನ್ನತಿಯಂತೆ ಅಲ್ಲಿನ ಕಾವ್ಯವೂ ಅಸಾಧಾರಣ ಬಗೆಯದು. ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ ಕಾವ್ಯಮಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನಾಟಕೀಯ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸದೆ ಕಾಂತಿಯುಕ್ತಗೊಳಿಸಿವೆ. "ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುನ್ನೆಲೆಯೆಂಬ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳೂ, ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯೂ ಸಮತಾನವಾಗಿ ಎದೆ ಮಿಡಿಯುವುದು"[14]—ಈ ನಾಟಕದ ಕಳೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ.

ಪು.ತಿ.ನ. ರವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನದಾದ 'ಸತ್ಯಾಯನ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ'ವನ್ನು ಅವರು ಯಕ್ಷರೂಪಕವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾತನವಾದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಥೆಯ ಪುರಾಣ ಮೂಲಕ್ಕಾಗಲಿ ರಾಘವಾಂಕನ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ'ಕ್ಕಾಗಲಿ ಚ್ಯುತಿಯುಂಟಾಗದಂತೆ ನಾಟಕ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾಲ, ಸ್ಥಳಗಳ ಐಕ್ಯತೆಗೆ ಬಾಧೆ ತರದಂತೆ ನಾಟಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿರುವುದೊಂದೆ ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ಸ್ಮಶಾನದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಿಗೆ ಶಿವಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗುವ ಹಿಂದಿನ ಒಂದೆರಡು ದಿನಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯು ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿದೆ. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ಚಂದ್ರಮತಿಯ ಕೊರಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸದಂತೆ ತಡೆಯುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಶಿವ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಪರಿಣತ ದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಶಂಸಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಬಿಡಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ'ಕ್ಕಿಂತ ಪು.ತಿ.ನ. ರವರ ಕಲ್ಪನೆ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊಂದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ. 'ಅಹಲ್ಯೆ', 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ', 'ಹರ್ಷವರ್ಷ' ಮುಂತಾದ ಸುಂದರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಮಾಯವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಭಾರವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದೆ. ನಾಟ್ಯಗುಣ ವಿರಹಿತವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಗದ್ಯಶೈಲಿ ಪು.ತಿ.ನ. ರವರದೆಂದು ನಂಬುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಸ ಮೋಹ, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಹಜಗತಿಯನ್ನು ತಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕೋಡಂಗಿಯ ಸ್ವಗತ ಮತ್ತು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಮೊದಲ ಸ್ವಗತವು ಮೂರು ಪುಟಗಳವರೆಗೆ ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯವಿಲ್ಲ, ನಾಟಕವೂ ಇಲ್ಲ, ಸಂಗೀತ ಮಾಧುರ್ಯವೂ ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದವಾಗಿರುವಂತಿದೆ.

ಗಂಭೀರವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ವಿಷಯಗಳೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು. ಪೌರಾಣಿಕವಲ್ಲದ 'ದೋಣಿಯ ಬಿನದ', 'ಕವಿ'ಯಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗೀತರೂಪಕಗಳೂ ಅಲ್ಲಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಿಂದಲೇ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. 'ವಿಕಟಕವಿ ವಿಜಯ' ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಅದೊಂದು ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿದ್ದು 1942-47ರ ಅವಧಿಯ ಭಾರತದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿ, ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ, ಹಿಂದೂ-ಮುಸ್ಲಿಂ ಗಲಭೆ ಮುಂತಾದ ಆ ಕಾಲದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು, ರಾಜಕೀಯ ಒಲವು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು, ಪ್ರಾಂತೀಯ ರಾಜನೊಬ್ಬನ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಾಜ ವಿದೂಷಕನಾದ ವಿಕಟಕವಿಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಶೈಲಿ ಹಾಸ್ಯಪರವಾಗಿದೆ. ಇದು ಆ ನಾಟಕದ ದೋಷವೂ ಆಗಬಹುದು. ದೇಶದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪರ್ವಕಾಲವಾಗಿದ್ದ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಪ್ರಖರತೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳೂ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುವಂತೆ ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡಿವೆ. "ಶ್ರೀ ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ಗುಡ್ಡದ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಊರ ಸಂತೆಯನ್ನು ನೋಡುವವರು. ಅವರ ಕಣ್ಣು ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಬಗೆಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಗಳೂ ನಡಿಗೆಗಳೂ ಕೂಗುಗಳೂ ತಿಳಿಯಬರುತ್ತವೆ. ಸಂತೆಯೊಳಗೆ ಸುತ್ತಾಡುವವರಿಗೆ ಆಗುವ ಮೈಯೊತ್ತುಗಳೂ ಮೈಲಿಗೆಗಳೂ ಅವರನ್ನು ಸೋಕಲಾರವು."[15] ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶೆ ನ್ಯಾಯವಾದುದೇ ಆದರೂ, ಇತಿಹಾಸದ ದಾರುಣ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತಕ್ಕ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಏರ್ಪಡುವುದಕ್ಕೆ ವಿಕಟ ಕವಿಯಂತಹವರ ವಿದೂಷಕ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಅಗತ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರ ಶೋಧನೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿರುವ ಪು.ತಿ.ನ. ಸಮಕಾಲೀನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪ್ರಹಸನವಾಗಿ ನೋಡಿದ್ದಾರೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ. ಚರ್ಚಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪು.ತಿ.ನ. ರವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಉಜ್ವಲತೆ ಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕಾರಂತರು ಅಪ್ರತಿಮ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರು. ನಾಟ್ಯ-ನೇಪಥ್ಯ ತಂತ್ರ ಪರಿಜ್ಞಾನವುಳ್ಳ ಪರಿಣತ ಕಲಾವಿದರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಪರಂಪರೆಯ ಆಳವಾದ ಅರಿವು, ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯ-ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆ, ಪೂರ್ವ-ಪಶ್ಚಿಮವೆರಡೂ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗಳ ಆಳವಾದ ಪರಿಚಯ—ಇವೆಲ್ಲಾ ಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಿದೆ. 'ಲವ ಕುಶ'ವೆಂಬ ಅವರ ಗೀತ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಮೂರು ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರಂತೆ. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಮೂಕ ನಾಟಕವಾಗಿ; ನಟರು ಬರಿಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಗಾಯನವಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ

ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ನಟರೇ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡಿ, ಹಾಡಿ ನಾಟಕವನ್ನು ತೋರಿಸಿದರು. ಮೂರನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಛಾಯಾ ನಾಟಕವಾಗಿ, ನಟರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದರ್ಶನವಿಲ್ಲದೆ ತೆರೆಯಲ್ಲಿ ನೆರಳು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ಸ್ಥೂಲ ಆಕಾರಗಳು, ನಟರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದವು. ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ವಾದ್ಯಮೇಳವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ವಾತಾವರಣ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರಂತೆ.[16] ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಮಟ್ಟಿಗೆ, "ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಲೋಕ. ಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಶಕ್ತಿಗೆ ತುಂಬ ಅವಕಾಶವಿರುವ ಲೋಕವದು."[17]

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗವೇನಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರುವ ಅಖಂಡ ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಅಂಗ ಮಾತ್ರ. ತಾವೇ ಸ್ವತಹ ತಮ್ಮ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅವು ಹೇಗೆ ಮೂಡಿಬರಬೇಕೆಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯಿದ್ದ ಕಾರಂತರಿಗೆ ಗೀತ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲ. "ಮಾತು ಬರಿಯ ಸೂಚನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದು, ಅದರ ಭಾವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗೀತ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು"[18]—ಎಂಬ ಅವರ ನಿಲುವು ಗೀತ ನಾಟಕದ ಶ್ರವ್ಯ ಮಾಧುರ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಸಾಧುವಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸದೆ ಅದರ ಉಳಿದ ಅಂಗಗಳ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಪರಿಚಯ ಅಸಾಧ್ಯ; ಈ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಗಮನ ದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಲವಕುಶ', 'ಸಾವಿತ್ರಿ ಸತ್ಯವಾನ್', 'ಕಿಸಾ ಗೌತಮಿ', 'ಬುದ್ಧೋದಯ'—ನಾಲ್ಕೂ ಕಾರಂತರ ಪೌರಾಣಿಕ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು. 'ಬುದ್ಧೋದಯ' ಮತ್ತು 'ಕಿಸಾ ಗೌತಮಿ'ಯನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವೆನ್ನಬಹುದಾದರೂ ಪುರಾಣ ಕಥಾ ಪರಂಪರೆಗೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ನ್ಯಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರ ಪಾಲಿಗೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಭಾವನಾಲೋಕದ ಸತ್ಯಗಳು. ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಮಾನವನ ಕನಸನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಗುಣ ಈ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಿಗಿದೆ. ಅವರು ಆಯ್ದಿರುವ ಪುರಾಣ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ಸಾವು-ಬದುಕಿನ ಚಿರಂತನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೇ ಕುರಿತಿವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ವೈಚಾರಿಕ ನಿಲುವಿದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಇಲ್ಲ.

'ಲವ ಕುಶ'ರ ಕಥೆ, ಸೀತೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಕಾಡಿಗೆ ಬಿಟ್ಟಲ್ಲಿನಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಋಷಿ ಆಕೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದು, ಲವ ಕುಶರ ಜನನ, ಬಾಲ್ಯ; ಅವರು ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧದ ಕುದುರೆಯನ್ನು ತಡೆದು ಹೋರಾಡುವುದು—ಮುಂತಾದ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮೇಳವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಒಂದು

ಚಿಕ್ಕ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಸೋಲಿಗೆ ಸೀತೆಯ ಪರಿತಾಪ, ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಸಮಾಧಾನ, ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳ ಮಿಲನ, ಸೀತೆಯನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲು ಆಕೆ ಅಗ್ನಿ ಪರಿಶುದ್ಧಳಾಗಬೇಕೆಂದು ರಾಮನು ಕರಾರು ಹಾಕುವುದು, ನೊಂದ ಸೀತೆ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯಳಾಗುವುದು—ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆ. ಕಥಾ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪರಿಣಾತಿಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ.

'ಸಾವಿತ್ರಿ ಸತ್ಯವಾನ್' ರೂಪಕವು ಮೂಲ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಯಥಾನುಸರಣೆಯಾಗಿದೆ. ತಕ್ಕ ದೃಶ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಈ ವಸ್ತು ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾವನ್ನು ಕುರಿತ ಮಾನವನ ಆತಂಕ, ತಳಮಳ— ಎಲ್ಲ ಕಾಲದವರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಇಂದಿನವರನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

'ಕಿಸಾ ಗೌತಮಿ'ಯೂ ಸಾವಿನ ಘೋರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುವ ಸುಂದರ ಕಲ್ಪನೆ. ಬುದ್ಧನ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಗೀತ ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಕಾರಂತರು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಅಥವಾ ನೇಪಥ್ಯ ಗಾನವನ್ನಳವಡಿಸದೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಭಾಷಣಾ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದ್ದು, ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಘಟನಾಬದ್ಧವಾಗಿ ರೂಪಕವು ಮೈದಾಳುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಶ್ನೆ-ಉತ್ತರಗಳ ಸಂಭಾಷಣಾ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ತಾತ್ವಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಸಾವಿನ ರಹಸ್ಯ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ಈ ವಾಗ್ವಾದದ ಮೂಲಕ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ತಂತ್ರವಿದು. ಸಾವಿಲ್ಲದ ಮನೆಯ ಸಾಸಿವೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟರೆ ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಬದುಕಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಬುದ್ಧನಿಂದ ಅಣತಿ ಪಡೆದು ಹೊರಟಿದ್ದ ಗೌತಮಿ ನಿರಾಶಳಾಗಿ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾಳೆ. ಸ್ವಾನುಭವದ ಮೂಲಕವೇ ಸಾವಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯ ಅರಿವು ಅವಳಿಗಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾವಿಲ್ಲದೆಡೆಯಿಲ್ಲ........ ನೋವಿಲ್ಲದೆಡೆಯಿಲ್ಲ
ಸಾವು ಜೀವಕೆ ನಂಟು, ಅದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸೆಸಲ್ಲ

ಎಂಬ ಬುದ್ಧವಾಣಿಯ ಸತ್ಯ ಗೋಚರವಾಗಲು ತಕ್ಕ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನು ಈ ಕಥೆ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ಬುದ್ಧನಾದ ಪರಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ 'ಬುದ್ಧೋದಯ'ವೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಪುರಾಣ ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ವೈರಾಗ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ರಾಹುಲನ "ಬಯಲಾ ದಾಟುವ..." ಎಂಬ ಬಾಲ ಸಹಜ ಮಾತೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿನ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. ಚನ್ನನು ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೇವಕನಂತಿರದೆ ರಾಜ ಪರಿವಾರದಲ್ಲಿ ಸಮಾನಸ್ಕಂದನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನಗರ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ

ಕುಷ್ಠ ರೋಗಿ, ವೃದ್ಧ, ಹೆಣಗಳು ಎದುರಾದಾಗ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ಬುದ್ಧನಿಗೆ ವಿವರಿಸಿ ಅವನ ವೈರಾಗ್ಯಕ್ಕೆ ಬೀಜವನ್ನು ಬಿತ್ತುವವನು ಚನ್ನನೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಮುಕ್ತದ್ವಾರ', 'ಋತುಯಾತ್ರೆ', 'ಬದುಕಬಹುದು', 'ಸುಲಿಗೆಗೆ ಇಲ್ಲವು ಸಾವು'— ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದು ಕಾಲಚಕ್ರದ ಗತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಬದಲಾದ ಬದುಕನ್ನು ಯುಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಋತುಮಾನದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರರಚನೆಗೆ ಅಂತಹ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಇವುಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದು, ವ್ಯಾಪಕವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಡಕಗೊಳಿಸುವ ಸಂಗ್ರಹಶೀಲತೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರೆತಿದೆ. ನೇಪಥ್ಯಗಾನ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಸಾಮೂಹಿಕ ನೃತ್ಯ, ವಾದ್ಯ, ಸಂಗೀತಗಳೆಲ್ಲಾ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ತೀವ್ರತೆಗಾಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನೆರವು ನೀಡುತ್ತವೆ,

'ಮುಕ್ತದ್ವಾರ' (1930) ಕಾರಂತರ ಪ್ರಥಮ ಗೀತ ನಾಟಕ; ಕಾರಂತರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರೆಂಬುದನ್ನು ಗಣಿಸಿದರೆ ಇದು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ಗೀತ ನಾಟಕವೂ ಹೌದು. ಮಾನವನ ಅಭೀಪ್ಸೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಮಜಲುಗಳನ್ನು, ಕಾಲಚಕ್ರದ ಗತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ಗೀತ ರೂಪಕದ ಭವ್ಯವಾದ ವಸ್ತುಕಲ್ಪನೆಗೆ ತಕ್ಕ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಧಕಾರದ ಸೃಷ್ಟಿ ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಬೆಳಕಿನ ತೆರೆ ಉದಿಸಿ ಹಿರಣ್ಯಗರ್ಭ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಮುಂದೆ ಜೀವಕೋಟಿಯ ಉದಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವೇದಪೂರ್ವ ಕಾಲದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದವರೆಗೆ, ಅದನ್ನೂ ದಾಟಿ ಭವಿಷ್ಯ ಯುಗದ ಸಾಧನೆಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಈ ಭವ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಯುಗದ ಆರಂಭದಲ್ಲೂ ಕಾಲಪುರುಷನ ನರ್ತನವಿದೆ. ಆಯಾ ಯುಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾದ ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ, ಕೃಷ್ಣ, ಅರ್ಜುನ, ಬುದ್ಧ, ಜರತುಷ್ಟ್ರ, ಯೇಸು ಮೊದಲಾದ ವಿಭೂತಿಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಯುಗ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಪ್ರತಿ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೂ ಹೊಂದಿ ಕೊಂಡಂತೆ ಬರುವ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳು ಅದರ ಭವ್ಯ ದೃಶ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ನೇಪಥ್ಯಗಾನವು ಉಜ್ವಲವಾದ ವಾತಾವರಣ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರು ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿ ಬಳಸದೆ, ಅರ್ಥಬದ್ಧವಾಗಿ, ಗೇಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಿಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ:

ಕಣ್ಣೆದುರು ಮಾಯಕದ ಆಟಗಾತಿಯು ಬಂದು
ಹೆಣ್ಣು ಹೊನ್ನಗಳ ಆಶೆಯುನ್ಮಾದಗ ಊದುವಳು
... ...
ಬಣ್ಣಗಳ ಜವುಗು ನೆಲ ಈ ಹಾಳು ಸಂಸಾರ
ಚೆನ್ನ ಹಸುರಿನ ಹೊದಿಕೆ ಕಂಡು ಕಾಲಿಡಬೇಡಿ
... ...
ಕಾಲನಿವನು ತಿರುಗಿ ನಲಿದು ಬರುತಿದಾನೆ
ಯುಗದ ಬಟ್ಟೆ ಕಳಚಿ ಬೇರೆ ಉಡುತಿದಾನೆ
ಉಬ್ಬಿ ನಿಂತು, ಹಬ್ಬಿ ಬಂದು ಸರಿಯುತಾನೆ
ಮಬ್ಬಿನಂಥ ಪರೆಯನೊಂದ ಬೀಸುತಾನೆ
... ...
ಬಿಕ್ಕುವು, ಮುಲ್ಲನು, ಪಾದ್ರಿ ಸನ್ಯಾಸಿಯು
ಒಂದೇ ಮಾಲೆಯ ಬಣ್ಣದ ಮಣಿಗಳು
ಧರುಮವು ಇವರಾ ಅಂಗಡಿ ಒಡವೆಯು
... ...

ಧರ್ಮಯುಗ, ಪುರೋಹಿತ ಯುಗಗಳು ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಅವತಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಚಾರವಾದವನ್ನು ಮೀರುವ ಪ್ರೇಮ ತತ್ವವಿನ್ನೂ ಭವಿಷ್ಯದ ಕಾಲಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ. ಅದರ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯನ್ನೂ ನಾಟಕ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ವಿವಿಧ ಮತಗಳನ್ನು ನಂಬಿಕೆ–ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಈ ಪ್ರೇಮತತ್ವದ ಮುಕ್ತದ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿನ ಸಂತ ನೆರೆದಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಯೇಸುವಿನೊಡನೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ , ಬುದ್ಧ , ಅಲ್ಲಾ , ಜರತುಷ್ಟರೇ ಮುಂತಾದ ಋಷಿವರರೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಗಾನದಿ ನಿಂತು ಒಂದಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ಕುದಿಯುತ್ತಿರುವ ವಿವಿಧ ಮತಗಳ ಪುರೋಹಿತರನ್ನು, ವಿಜ್ಞಾನಿಯನ್ನು ಅವರೆಲ್ಲರ ಪರವಾಗಿ ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾನೆ; ಮುಕ್ತದ್ವಾರದ ಆಚೆಗಿರುವ ಆನಂದಾನುಭವವನ್ನು ಅವರೆಲ್ಲ ಸವಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕಾಲನು ಪುನಃ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಅಣಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. "ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಅಳಿಸಿಯಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಬರೆವುದು ಏನೋ ಯಾರು ಬಲ್ಲರು? ಇಲ್ಲೊಂದು ಕೊನೆಯೆಂಬುದಿದೆಯೆ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕ ರಂಗ ಸೂಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ರೂಪಕವು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ಸುಲಿಗೆಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾವು', ಮಾನವನ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಆರ್ಥಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅರ್ಥವಿಸುವ ನಾಟಕ. ಐದು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಕೊಂಡಂತೆ ಜಗತ್ತಿನ ಆರ್ಥಿಕ

ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೋಷಕರು—ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದವರೆಂಬ ಎರಡು ವರ್ಗಗಳಿವೆ. ಅಂದಿನವರು, ಹಿಂದಿನವರು ಮೊನ್ನಿನವರು, ನಿನ್ನಿನವರು, ಇಂದಿನವರು—ಹೀಗೆ ಐದು ಯುಗದಲ್ಲಿ ಸುಲಿಗೆಗೆ ತುತ್ತಾದವರಿದ್ದಾರೆ. ಪುರೋಹಿತ, ಅರಸು, ಬಂಡವಾಳಗಾರ, ರಾಷ್ಟ್ರದೇವ—ಇವರು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಶೋಷಕ ವರ್ಗದವರು, ಸುಲಿಗೆಗಾರರು. ಒಂದೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಆದರ್ಶ, ಕನಸು, ನಂಬಿಕೆಗಳ ಆಮಿಷಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೊಳಗಾದ ಜನಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಇತಿಹಾಸವಿದೆ: ಈ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಆಳಕ್ಕೆ ಬೆಳಕು ಬಿಟ್ಟು ತೋರಿಸುವ 'ಜ್ಞಾನ ಶಿಶು' ಇಂದಿನವರಿಗೆ ಶೋಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶನಿರಾಯನೇ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವೇಷ ತೊಟ್ಟು ಜನರನ್ನು ವಂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದ ಜ್ಞಾನ ಶಿಶುವಿನ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ಶನಿ ಯೋಚನಾಕ್ರಾಂತನಾಗುತ್ತಾನೆ. 'ಮುಕ್ತದ್ವಾರ'ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮಾನವನ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಆದಿಕಾಲದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಆರ್ಥಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಧೋರಣೆಯಿರುವುದರಿಂದ 'ಮುಕ್ತದ್ವಾರ'ಕ್ಕಿರುವ ಅಖಂಡತೆಯಾಗಲಿ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

'ಋತುಯಾತ್ರೆ'ಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಕುತೂಹಲವಿದೆ. ಪ್ರೇಮ—ದ್ವೇಷದ ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಬಂಧವಿದು. ನಿಸರ್ಗದ ಸಿರಿಯನ್ನು, ಅದರ ವೈಪರೀತ್ಯವನ್ನು, ಋತುಮಾನದ ಏರಿಳಿತವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಭಾವುಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿರದೆ ನಿಸರ್ಗವು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ನಾಡಿನ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾದ ರೈತನ ಉತ್ಪಾದನೆಯೊಂದಿಗೆ ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿನ ಸಮೃದ್ಧಿ ನಷ್ಟಗಳ ಚಿತ್ರವೂ 'ಋತುಯಾತ್ರೆ'ಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಗಿದೆ. ಸಮೃದ್ಧಿಯಿಂದ ಹಿಗ್ಗುವ, ನಷ್ಟಕ್ಕಾಗಿ ಕುಗ್ಗುವ, ಮಳೆಗಾಗಿ ಹಾರೈಸಿ—ಅದು ಹುಚ್ಚಾಪಟ್ಟೆ ಸುರಿದಾಗ ಗೋಳಾಡುವ ರೈತನ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಮನ ಮಿಡಿಯುವಂತಿದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಆತನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಆರಾಧನೆ ಆಚರಣೆಗಳ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಕುರಿತೂ ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಲಾಗಿದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಏರಿಳಿತವನ್ನನುಸರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಆನಂದವನ್ನು ಕಿಂಚಿತ್ತಾದರೂ ವೃದ್ಧಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಾರೈಸುವ ಮಾನವನಿಗೆ ಪೋಷಕ, ಸ್ಪರ್ಧಿ ಮತ್ತು ವೈರಿಯಾಗಿ ನಿಸರ್ಗ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಹಲವು ಬಣ್ಣ ಬೆಡಗುಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಈ ರೂಪಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ; ಅದೂ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮಾನವರೊಂದಿಗೆ ಕುಣಿದು ಹಾಡುವ ಮೂಲಕ 'ಋತುಯಾತ್ರೆ'ಯ ಮೂಲಕ ರೂಪಕ ಮೈದಾಳುತ್ತದೆ. ಹಾಡು ನೃತ್ಯಗಳ ಮೇಳದಿಂದ ಸಾಗುವ ಈ ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣರಿಗೆ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗ ಗೀತಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಬದುಕಬಹುದು' ವಿಡಂಬನ ಪರವಾದ ಗೀತ ನಾಟಕ. ಕ್ಷಯ ಸಂವತ್ಸರದ

ಕಡೆಯ ದಿನ ಅವಧೂತನೊಬ್ಬನು ನುಡಿದ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅರ್ಥಪಡಿಸಿದ ನವ ಗುರುವೊಬ್ಬ ಜಗತ್ತಿನ ಅಂತ್ಯ ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ಸಾರಿದನು. ಮಗಳಿದ್ದ ತಂದೆಗೆ ಅವಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತವಕ, ಆಸ್ತಿಯಿದ್ದ ಧನಿಕನಿಗೆ ಅದರ ಹೊರೆಯನ್ನು ಇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಸರ. ಹಳೆಯದನ್ನೆಲ್ಲಾ ವರ್ಜಿಸಿ ಪುಣ್ಯಸಹಿತವಾಗಿ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಇವರ ಕಾತರವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ನವ ಗುರುವೇ ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ. ಫಾಲ್ಗುಣನ ಮಗಳು ಚೈತ್ರೆಯನ್ನು, ಹೇಮಂತನ ಆಸ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಆತುರಪಡುತ್ತಾನೆ. ತಕ್ಕ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬಂದ ತರುಣನಾದ ವಸಂತ, ಚೈತ್ರೆಯನ್ನು ಆಸ್ತಿ ಸಮೇತ ಪಡೆದು ನವ ಗುರುವನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬೇರೆಯವರ ಆಸೆ ಬಿಡಿಸಿ, ಅವರ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ತಾನು ಕಬಳಿಸುವ ನವ ಗುರು ಪೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಾನೆ. "ಆಸೆ ಬಿಟ್ಟವ ಜನಕ ನರಕವಿಹುದು, ಆಸೆ ಉಳಿಸಿದ ಜನರು ಬದುಕಬಹುದು" ಎಂಬ ಚೈತ್ರೆಯ ಸಂದೇಶದೊಡನೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಗೀತ ನಾಟಕ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಮಾರ್ಗ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿನೋದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ಷಯ, ಪ್ರಭವ, ಫಲ್ಗುಣ, ಹೇಮಂತ, ಚೈತ್ರೆ, ವಸಂತ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದ್ದು ವಿಡಂಬನೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ವಿಕಟ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತಿರುವ 'ಯಾರೋ ಅಂದರು', ಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ವಿಡಂಬನೆ ಇಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವಾಗಿದ್ದು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಅದು ತೀವ್ರತರವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸೂರು-ಬಿರ್ಮ ಎಂಬ ದಂಪತಿಗಳು ಕೆಲವು ದಿನ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣದಾದಾಗ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ಹಬ್ಬಿದ ಸುದ್ದಿ, ಗಾಳಿ ಮಾತಾಗಿ, ಪಿಸು ದನಿಯಾಗಿ, ಢಾಣಾ ಡಂಗುರವಾಗಿ ಹಬ್ಬುತ್ತದೆ. ಸೂರು ಮಿಂಡನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕೂಡಿದಳಂತೆ, ಸಿಟ್ಟಾದ ಬಿರ್ಮ ಅವಳನ್ನು ಕಡಿದು ಕೆರೆಗೆ ಎಸೆದನಂತೆ—ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಳೆಂದೂ, ಕಾಲುಜಾರಿ ಬಿದ್ದಳೆಂದೂ ಸುದ್ದಿ ಹಬ್ಬಿಸಿದನಂತೆ, ಸೂರುವಿನ ಪ್ರಣಯಿ ಬಿರ್ಮನನ್ನು ಕೊಂದು ತಲೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡನಂತೆ, ಮುಂತಾಗಿ ಹಬ್ಬುವ ಸುದ್ದಿಯ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯವತ್ತಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಅದನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸುದ್ದಿ ಕುತೂಹಲಿಗಳು, ಸುದ್ದಿ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತರೂ—ಇಬ್ಬರೂ ಸೇರಿ ಕಲ್ಪಿಸುವ 'ಹಾದರದ ಕತೆ' ರೂಪು ತಾಳುವ ವೈಖರಿ ಅಸದೃಶವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಆಳದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನತೆಯ ಲೈಂಗಿಕ ಅತೃಪ್ತಿ ತಾಳುವ ವಿಕಾರಗಳ ವಿಡಂಬನೆಯಿದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಊರ ಜನವೇ ಮೇಳವಾಗಿ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಅವರ ಮಾತಿನ ಪಿಸುಣತೆ ಬೃಹದಾಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಲ್ಲುವ ರಚನಾ ತಂತ್ರ ಸೊಗಸಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ತೌರಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದ ಸೂರುವಿನೊಡನೆ ಸಂತೋಷವಾಗಿ ಬಿರ್ಮ ಹರಟುತ್ತಾ ಬರುವುದು ಹಿಂದಿನ ಸುದ್ದಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕೀಯ ತಿರುವು. ಈ ದಂಪತಿಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿರುವುದನ್ನು,

ಸಂತೋಷದಿಂದ ಹರಟುತ್ತಿರುವುದನ್ನು, ನೋಡಿದ ಊರವರು ದಂಗಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಪಮ್ಮರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿರುವ ಸುದ್ದಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಾರದೆ ಪರಿತಪಿಸುವ ಸುದ್ದಿಕೋರರು, ತಮಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ತರ್ಕ, ವಿಡಂಬನೆಯ ತುತ್ತತುದಿ:

ಗಾಳಿಯಿಲ್ದೆ ಬರಿ ಎಲೆ ಅಲುಗೀತಾ?
ನೀರಲ್ಲಿ ಗುಂಡ್ಕಲ್ಲು ತೇಲೀತಾ?
ಎಣ್ಣೆಗೂ ಸೀಗೆಗೂ ಕೂಡೀತಾ?

'ಯಾರೋ ಅಂದರು' ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನದ ವಿಡಂಬನೆಯಾದರೆ ಅದರ ದುರಂತ ಮುಖವನ್ನು 'ಸೋಮಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕು. ಒಂದು ಪ್ರಹಸನವಾದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ದುರಂತ ಚಿತ್ರ.

'ಸೋಮಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯ'ದ ಕಥೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಹೊಲೆಯರ ಪಂಗಡವೊಂದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಲಾವಣಿಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ತುಳು ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಮಾದರಿಯು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ದುರಂತ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಲಗತ್ತಾಗಿ 'ದುಡಿ'ಯ ಚರ್ಮವಾದನವಿದ್ದು, ನಟರು ತಂತಮ್ಮ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ನರ್ತಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆ ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ. 'ಸೋಮಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯ'ದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಅದರ ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳು. ಉಪಮೆ ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದ್ದು, ರಮ್ಯವಾಗಿವೆ. ಸುಂದರವಾದ ವರ್ಣನಾಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆಯಿದೆ.

ಕಾಡೀಗಿ ಬಣ್ಣದ ಹುಡುಗಿಯು ಅವಳು
ಕೂಸಾಳು ಗುರ್ವಗೆ ಒಬ್ಬಳೆ ಮಗಳು
ತುಂಬಿಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗುಂಗುರು ಹೆರಳು
ಆಡಿನ ಮರಿಯಂಥ ಜಿಗಿ ನೆಗೆದಾಟ
ನೀಲದ ಗೋಬಿಯ, ಚೆಲ್ವಿನ ಮಾಟ
ತೇಲುತ ವಾಲುತ ಹೋಗುವ ನೋಟ
... ...
ಕಾಗಿಯ ಬಣ್ಣದ ಮುಗಿಲದು ಬಸಿರಾಗಿ

ಮಿಂಚಿನ ಬಳ್ಳಿಯು ಹೆರಲಾರದೇನು?
... ...
ಸೋಮಿ ಚೆನಿಯರ ಜೀವ ಕಂಚಿನ ಎರಕ
ದಿನಗಳು ಹ್ಯಾಗೇನೋ ನಕ್ಕ್ಯಾಂಗೆ ಹಾರ್ತಾವೆ
... ...

ಗುರ್ವನ ಒಬ್ಬಳೇ ಮಗಳು. ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸೋಮಿ ಆಟದ ಗೆಳೆಯನಾಗಿ ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಚೆನಿಯನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ್ದು, ಅದರ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಅವಳ ತಂದೆ ಆಕೆಯನ್ನು ಐತನೊಂದಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟದ್ದು, ತನ್ನ ಗಂಡನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿಯೂ ಚೆನಿಯನನ್ನು ಮರೆಯಲಾರದೆ ಹೋದ ಸೋಮಿ, ಆಕೆಯನ್ನು ಜೀವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಐತ—ಅವಳ ಬಾಯಿಂದಲೆ ಚೆನಿಯನನ್ನು ಕುರಿತ ಅವಳ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಅವನು ಕೇಳುವಂತಾದದ್ದು—ಮುಂತಾದ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ರಮ್ಯವಾಗಿ ದುರಂತ ಮುಖಿಯಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸಿದೆ. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ದುಃಖವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಐತ ಚೆನಿಯನನ್ನೇ ಕರೆತರುತ್ತಾನೆ. ಮುಗ್ಧನೂ ಉದಾರ ಹೃದಯನೂ ಆದ ಐತ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾದರೆ ಸೋಮಿಯ ಅಗಲಿಕೆಯಿಂದ ವಿಹ್ವಲನಾಗಿ ಹಕ್ಕಿಯಂತೆ ಪರದಾಡುವ ಚೆನಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾದರಿ. ಕೆಳವರ್ಗದ ಮುಗ್ಧ ಜನತೆ ಮರೆ ಮೋಸವಿಲ್ಲದೆ ನಿಷ್ಕಪಟವಾಗಿ ಬಾಳಿಯೂ ವಿಧಿಯ ಸಂಚಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ನುಚ್ಚಾಗಿ ಹೋಗುವ ದುರಂತ ಚಿತ್ರವಿದು. ಸಾಯುವ ಮುನ್ನ ಸೋಮಿ ಐತನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಸತ್ಯಾಂಶದಿಂದ ಅವನು ವಿಚಲಿತನಾಗದೆ, ಅವಳಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ, ಚೆನಿಯನನ್ನು ಕರೆತರುತ್ತಾನೆ; ಅವಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆಕೆ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. 'ಎಲ್ಲ ಮುಗೀತು—ಗೋಳು ಉಳಿಯಿತು' ಎಂಬ ನಿರೂಪಣೆಯೊಡನೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಸೋಮಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯ'ದ ಮೇಳವು ನಾಟಕದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದು ಕಥೆ ಮುನ್ನಡೆಯುವುದು ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಮೇಳದ ಸಂವಾದದ ಮೂಲಕವಾಗಿದೆ. ಈ ತಂತ್ರ, ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು, ದುರಂತದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು, ಹೆಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ದುರಂತ ಗೀತ ರೂಪಕದ ಪ್ರಮುಖ ಸತ್ವ ಅದರ ಜೀವಂತ ಭಾಷೆ. ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಜನರ ಆಡುನುಡಿಯನ್ನು ಕಲೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ತಾರದಂತೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಹೊಲೆಯರ ಬದುಕಿನ ಸಂಗಾತಿಯಾದ 'ದುಡಿ'ಯ ವಾದ್ಯಮೇಳ, ಹಾಡುಗಳು ಹಿನ್ನೆಲೆಗಿದ್ದು ಈ ಸಹಜತೆಗೆ ಮೆರುಗನ್ನಿತ್ತಿದೆ. ಕಾರಂತರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೋಮಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯ' ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗೆ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಯಾರೂ ತೊಡಗಲಿಲ್ಲ, ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಲವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ಕುವೆಂಪು ಮುಂತಾದ ಹಿರಿಯರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಅವರೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತದ ಸಂಪರ್ಕವೇ ಇಲ್ಲದ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗೀತ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ ಮುಂತಾದವರ ಉತ್ತಮ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳೂ ಸಹ ವಾಚನ ಪ್ರಧಾನವಾದವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಗಮಕದ ಮೂಲಕ ಸಾಧ್ಯವೇನೋ! ಆದರೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಮತ್ತು ಕಾರಂತರು ರಚಿಸಿದ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಗೇಯ ಪ್ರಧಾನವಾದವು. ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ. ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಸಂಗೀತಗಳ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟ್ಯದ ನೆರವನ್ನೂ ಅವು ಕೋರುತ್ತವೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ 'ಅಪೆರಾ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿವೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಮತ್ತು ಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು. ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿರುವ, ಗುರುತಿಸಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಉಂಟು. "ಐದೈದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಗಣದ ಲಯ ಪಡೆದ ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾಲಿನ ಸರಳ ರಗಳೆ ಬಳಸಿ ಪದ್ಯ ನಾಟಕ ಬರೆದು ಅದನ್ನೇ ಗೀತ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆದವರೂ ಉಂಟು. ಈ ಲಯವು ಝಂಪೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಯಾವ ರೀತಿಯ ರಾಗವನ್ನಾದರೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂಬ ಭ್ರಾಂತಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿರುವಂತಿದೆ. ಇವು ನಿಜವಾದ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳೇ ಹೊರತು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ."[19]

ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ 'ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು'—ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿದೆ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಪು.ತಿ.ನ.ರವರಂತೆ ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನು ಗೀತ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂವಾದವನ್ನು ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಮೇಳ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿವೆ; ಒಂದೊಂದೂ ಯುಗಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳೆನಿಸಿದ ಮಹಾಪುರುಷರ ಅವಸಾನ ಕಾಲವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ನೆರವಾಗಬಲ್ಲ ದೀರ್ಘವಾದ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳಿಂದಲೇ ನಾಟಕವು ಒಟ್ಟಂದವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಂತಾಗಿದೆ.

'ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶಿ', ಸತ್ಯಕಾಮನು ಲೋಕ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕಾಗಿ ದಿವ್ಯಾಗ್ನಿಯನ್ನು ತಂದ ಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕು ದೃಶ್ಯಗಳ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಹರಹು ವಿಶಾಲವಾಗಿದ್ದು ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಗಳ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ, ಕಥಾ

ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದು ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಮಡದಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ದಿವ್ಯಾಗ್ನಿಯನ್ನು ತರಲು ಹೋದ ಸತ್ಯಕಾಮ ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳ ಬಳಿಕ ಮರಳಿದಾಗ ಜನ ಆತನ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪೂಜಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನ ಮಾತನ್ನು ಯಾರೂ ಲಕ್ಷಿಸದೆ ತಮ್ಮ ಪೂಜೆ ಭಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಆದರ್ಶಪರ ಮಹಾವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪೂಜಿಸುವ ಜನತೆಯ ದುರಂತವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಸತ್ವಯುತವಾದ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅಭಾವದಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ರೂಪ ಖಚಿತಗೊಳ್ಳುವುದು ಅದರ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ರಂಗ ಸೂಚನೆಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಕ, ಅಶರೀರವಾಣಿ, ಮೇಳ ಗೀತಗಳ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ. ಸುಮಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿರುವ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಲ್ಲ.

'ರಾಮಾವಸಾನ'ವೂ 'ಸ್ವಪ್ನದರ್ಶಿ'ಯಂತೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಕಾಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ತೊಡಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕತ್ವಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಸೀತಾ ಪರಿತ್ಯಾಗ, ಲವಕುಶ ಸಹಿತರಾಗಿ ಸೀತೆಯನ್ನು ರಾಮ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲು ಒಪ್ಪಿದ್ದು, ಸೀತೆಯು ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು, ಇದಾದ ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದ ಬಳಿಕ ರಾಮನು ತನ್ನ ಅವತಾರವನ್ನು ಸಮಾಪ್ತಿಗೊಳಿಸಿದ್ದು—ಮುಂತಾದ ದೀರ್ಘ ಕತೆಯನ್ನು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿರುವ ಲೇಖಕರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದಾಗಿ ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶವೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಳುವುದಿಲ್ಲ. ಗೀತ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಅಲ್ಪಕಾಲದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿರುವ ವಸ್ತು ನಿರೂಪಣೆ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ರೂಪು ತಾಳುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಹಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನ' ಮತ್ತು 'ಶೋಕವೃಕ್ಷ'ಗಳು ಪರಿಮಿತ ಕಾಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಪಾಂಡವರ ಕೊನೆಗಾಲವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ 'ಮಹಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನ', ಸಾವಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾವಿಗಿಂತ ಸಾವನ್ನು ಕುರಿತ ಭಯ ಮನುಷ್ಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕುಗ್ಗಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಸಾಯುವ ಪಾಂಡವರ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸ್ವರ್ಗದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾ ಕೊನೆಗೆ ಭೀಮನೂ ಕುಸಿದು ಬೀಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಉತ್ಕಟವಾಗಿದೆ. ಯುಧಿಷ್ಠಿರನ ಮಹಾ ಸತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿದೃಶ ಕಲ್ಪನೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಅವಸಾನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾಂಡವರ ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಮೇಳ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಉತ್ಕಟವಾದ ಕಾವ್ಯಗುಣ ನಾಟಕದ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ. ಸಾವನ್ನು ಕುರಿತು

ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೂ ಹೋಗದೆ, ಶುಷ್ಕ ವೇದಾಂತ ನಿರೂಪಣೆಗೂ ತೊಡಗದೆ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸುವುದು ಈ ರೂಪಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ಚಿಂತನೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪಾತ್ರ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಗಳ ಮೂಲಕ ಮೈದಾಳುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಉಳಿದ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಾರ ರೂಪಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪರಿಮಿತಿಯಿದ್ದರೆ, 'ಮಹಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನ' ಸಾರ್ಥಕ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ತಕ್ಕುದಾಗಿದೆ.

'ಮಹಾಶ್ವೇತೆ', ಭಾವನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪುರಾಣ ಕಥೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಉದಾತ್ತ ಪ್ರೇಮದ ಸಂಕೇತದಂತಿರುವ ಈ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರೂ ಭಾವನಾಮಯವಾಗಿಯೇ ಕವಿ ಸಮಯಗಳ ಸಹಿತ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಆದರ್ಶಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಮಣ್ಣಿನ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲ; ಕ್ಷಣಿಕ ಚಾಂಚಲ್ಯಕ್ಕೆ ಕಠೋರ ನಿಯಮಗಳ ಅಗ್ನಿದಿವ್ಯವಿಲ್ಲ; ಕಾಲದ ಒರೆಗಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲ. ಮಹಾಶ್ವೇತೆಯು ಮುಂದೆ ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಪರಿಶುದ್ಧಳಾಗಿ ಪುಟಕ್ಕಿಟ್ಟ ಚಿನ್ನದಂತೆ ಕಾಂತಿಯುಕ್ತವಾಗುವ ಕಥೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಜನ್ಮಾಂತರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ಮೂಲಕಥೆಯ ಬಿಡಿ ಭಾಗವೊಂದನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದಾಗ ಅದನ್ನು ನೂತನವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ನೂತನ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ 'ಮಹಾಶ್ವೇತೆ' ಅಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರದಂತಿದೆ.

ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನ ಜೀವನದ ಅಂತಿಮ ಕಾಲವನ್ನು ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರಿಸುವ 'ಶೋಕವೃಕ್ಷ', ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಳಗೀತಗಳ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರೈಸ್ತ ಪರಂಪರೆಯ ಉಪಮೆ ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳ ಸಹಜವಾದ ಬಳಕೆ ಈ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮಾರ್ಪಾಡು ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಸ್ತನ ಕೊನೆಯ ಭೋಜನ, ಗೆತ್ಸಮೀನದ ತೋಟದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದದ್ದು, ಮಾರನೆಯ ದಿನ ಶಿಲುಬೆಗೆ ಏರಿಸಿದ್ದು—ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಘಟ್ಟವನ್ನು, ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕವನ್ನು ಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ರಿಸ್ತನನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಟೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ರಿಸ್ತನ ಹೊರತು ಉಳಿದಾವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಭಿನ್ನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಪುರಾಣ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದೊಂದೇ ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಧನೆ.

❑

ನವ್ಯ ನಾಟಕ—ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ

ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ತಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನವೋದಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನವೋದಯ, ನವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳೆರಡೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ಶ್ರೀರಂಗ, ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿಯವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ನಡುವೆ ವಿಂಗಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿಯವರು ಮಾತ್ರ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಸತ್ವಶಾಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು. ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರಂತಹ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹಿಂದೆ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ ಲೇಖಕರು ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದ್ದರು. ನಾಟಕವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಅವರು ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಹಲವರಿಗೆ ನಾಟಕವೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ತೀವ್ರವಾದ ರಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಅವರು ನಾಟಕ ರಚಿಸಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಅವರು ಬೆಳೆಸಲಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗ ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಳುವಳಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಒದಗಿಸಿದ ಇಬ್ಬರೇ ನಾಟಕಕಾರರು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತರ ಮತ್ತು ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಉತ್ಕರ್ಷವುಂಟಾಗಲು ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಕಾರಣರಾದರು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಹಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಬದುಕಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಸಂವೇದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ

ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿದರೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ರೂಪುಕೊಡಲು ಹವಣಿಸುವ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾದ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಶೋಧನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅರಿವು ಬದುಕನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಎದುರಿಸಲು ನೆರವಾಗುವಂತಹುದು.

ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಾಮೂ, ಸಾರ್ತ್ರ್, ಬೆಕೆಟ್, ಅಯನೆಸ್ಕೊ, ಪಿಂಟರ್, ಜೀನೆ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್—ಮುಂತಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇಬ್ಸೆನ್, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್, ಚೆಕಾವ್, ಪಿರಾಂಡೆಲೊ, ಲೋರ್ಕಾರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲಗಳೆಂದರೆ, ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು, ಕನ್ನಡದ ಉತ್ತಮ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೂರಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯ ಬಾರದು. ಅಲ್ಲದೆ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಭಾವವೆಂಬುದನ್ನು ತೀರಾ ಸಂಕುಚಿತ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರ್ಥವಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಶ ದೇಶಗಳ ನಡುವೆ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಭೌಗೋಳಿಕವಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಇಂದು ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಪರಸ್ಪರ ಸಂಪರ್ಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಿರುವುದರಿಂದ ಬಟ್ಟೆ, ಬರೆ, ಆಹಾರ ಪದ್ಧತಿ, ನಡೆ, ನುಡಿ—ಇಂತಹ ಮೂಲಭೂತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಮಗೆ ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವದ ಸೋಂಕು ತಗುಲಿದೆ. ಇದು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವವೂ ಹೌದು. ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೂ ಹಲವು ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತದಿಂದ ಪ್ರಭಾವ ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆಂಬುದೂ ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ಕೇವಲ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಒಟ್ಟು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಬರ್ನಾರ್ಡ್‌ಷಾ, ಗಾಲ್ಸ್‌ವರ್ದಿ, ಇಬ್ಸೆನ್, ಮೋಲಿಯರ್—ಮುಂತಾದವರ ಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ತೀರಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ನಕಲು ಅನ್ನುವಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ದೇಶದ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ, ಈ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಯಾವ ಅಪಾಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ತಾವು ಯಾವುದರ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೋ ಅವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ".[1] ಹೀಗೆ ನವ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಲಾರದು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅಲ್ಲಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಯಂತ್ರ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿಯಿಂದಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ

ಹೊಸ ಪ್ರಪಂಚ, ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿತು. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ದೇವರು ಜಗತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ. ಜಗತ್ತಿನ ಚೈತನ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದ್ದ ದೇವರು ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿಗೆ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದ. ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಎಂದೂ ಸಂದೇಹ ತಾಳದಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬದುಕನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ತುಂಬಾ ಸುಲಭವಾಯಿತು. ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ತರ್ಕವನ್ನು ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ 'ಯಂತ್ರ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾದವು. ಆದರೆ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ದೇವರ ಸಾವನ್ನು ಘೋಷಿಸಿದವನು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ನೀಷೆ. ಈ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯ ಘೋಷಣೆಗೆ ಪೂರಕವೆಂಬಂತೆ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಅರ್ಧಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಎರಡು ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನೇ ಬುಡಮೇಲುಗೊಳಿಸಿದವು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದರೂ ಯುರೋಪನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಈ ಅಶ್ರದ್ಧೆ ಕಲಕಿತು. ದೇವರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲ ವಿಫಲವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕು ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತವಾದದ್ದೆಂಬ ಸತ್ಯ ತೀರಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮನದಟ್ಟಾಯಿತು. ಸಾವು, ಮುಪ್ಪು, ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ದೇವರಿಲ್ಲದ ಜಗತ್ತು ನಿರರ್ಥಕವಾದದ್ದು, ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದ್ದು. ಈ ಹೊಸ ಅರಿವಿನಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಅವನಲ್ಲಾದ ತಳಮಳ, ಹೋರಾಟ, ಏಕತಾನಗಳನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಶೋಧಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಬಳಸಿದ ನಾಟಕೀಯ ವಿಧಾನಗಳು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಬದುಕನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ತಕ್ಕಂತಿದ್ದವು. ತರ್ಕ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳಿಂದ ಚ್ಯುತಿಗೊಂಡ, ಸಂವಾದ ರಹಿತವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಸಂಗತವೆನಿಸಿದ ಬದುಕನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಅಸಂಗತ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪ ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಪರಂಪರಾಗತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆಯೆಂದು ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಕ್ತಾರರು ವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ, ನಿರಾಶಾವಾದವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯನು ಮತ್ತೆ ಅನಾಗರಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾದ ಹೊಸ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ, ಮುಕ್ತವಾಗಿ, ಭ್ರಮೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಒಪ್ಪಂದ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬದುಕಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. "ಸಾವು ಮತ್ತು ಮುಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ, ನಯವಾದ ಮಾತುಗಳಿಂದ, ತೃಪ್ತಿಕರವಾದ ಬಾಲ ಭಾಷೆಯಿಂದ, ಗೋಪ್ಯವಾಗಿಡುತ್ತಿರುವ ಇಂದು, ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಹ

'ಯಾಂತ್ರಿಕ ನಗ್ನತೆ' ತನ್ನ ಮಾಯಾಜಾಲದಿಂದ ಸಮೂಹಕ್ಷಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಬದುಕನ್ನೇ ಉಸಿರುಕಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ಆವರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಯಾಗಿ ಎದುರಿಸಿ ತನ್ನ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಎಂದಿಗೀತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತತೆಯೊಡನೆ ಎದುರಿಸುವುದರ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ನಿರ್ಭಯವಾಗಿ ಯಾವ ಭ್ರಮೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ನಕ್ಕುಬಿಡುವುದರ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಘನತೆ ನಿಂತಿದೆ."[2]

ಧಾರ್ಮಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಅತೀಂದ್ರಿಯ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಂದ ವಂಚಿತನಾದ ಮನುಷ್ಯನ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೆ ಸುಲಭ ಪರಿಹಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ಇದು ತೀರಾ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಹೋರಾಟವಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ಯಶಸ್ಸೂ ಅವನಿಗೇ ಸೇರಿದ್ದು. ಅಂತೆಯೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಜಗತ್ತು ನಾಟಕಕಾರನ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಅಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವಿವ್ಯಶವಾದ ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೋರಾಟವಾಗಲಿ, ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಲಿ, ಈ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶ ವಿದೆಯೆಂಬುದಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆಯಿಲ್ಲ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೊಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕದಿಂದ ಹೀಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. "ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾದ ಕತೆಯಿದ್ದರೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಕತೆಯಾಗಲಿ ವಸ್ತುವಾಗಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪಾತ್ರವಿಕಾಸ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕುಶಲ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಮೂಲಕ ಅಳೆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಗುರುತಿಸುವಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ಚಾಚಿರುವುದುಂಟು. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆ, ಇವುಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಆದಿ–ಅಂತ್ಯಗಳೆರಡೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿ, ಗತಿ, ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದು, ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಇವುಗಳು ಭಯಂಕರ ಕನಸುಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಂತೆ ಇರುವುದುಂಟು. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮೊನಚಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಅಸಂಬದ್ಧ ವಟಗುಟ್ಟುವಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಏನೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ."[3] ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತವಾದದ ಪ್ರವರ್ತಕನಾದ ಕಾಮೂನ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕೆಲವು ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹಳೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಮೂ ಮತ್ತು ಸಾರ್ತ್ರ್ ಮಂಡಿಸಿರುವರೆಂದು ಅವರು ವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.[4] ಅಲ್ಲದೆ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿ

ಯಾವ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನೂ ತಲುಪುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತು ಯಾವುದೇ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. ಅಸಂಗತವಾದದ ಪ್ರವರ್ತಕ ಕಾಮೂ ಹಾಗೂ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪ್ರತಿಪಾದಕ ಸಾರ್ತ್ರ್‌ರ ನಾಟಕಗಳು ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತವೆ; ಈ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಅವರು ನೀಡುತ್ತಾರೆ.[5] ಬೆಕೆಟ್, ಅಯನೆಸ್ಕೊ, ಪಿಂಟರ್—ಮುಂತಾದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರ ಗುರಿ ಅದಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಮನಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಂತೆ ಅಥವಾ ಅನುಭಾವಿಯಂತೆ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅವರ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದಲೇ ನೋಡುವ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಘೋರ ಸ್ವಪ್ನದಂತಿರುವ ಬದುಕಿನ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು, ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥರಹಿತತೆಯನ್ನು ವಾದಿಸಿ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಿ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ; ಅಸಂಗತವಾದ ಬದುಕನ್ನು, ಅಸಂಬದ್ಧ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ನಮ್ಮ ಯಶಸ್ವೀ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೂ, ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠವಾಗದೆ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತಿವೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಅನುಕರಿಸಿದ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥರಹಿತತೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವನತಿಯನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವ 'ತುಘಲಕ್', 'ತಲೆಗಳು', 'ಜಾಲೀಸ', 'ಯಮಳ ಪ್ರಶ್ನೆ', 'ಎಲ್ಲಿಗೆ'ಯಂತಹ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಅಸಂಗತವಾದದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಸುಸಂಗತವಾಗಿಯೇ ಮಂಡಿಸಿವೆ. ಹಳೆಯ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರ. ವಸ್ತು ರಚನೆ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೇ ಆಗಿದ್ದು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಅಸಂಗತವಾದದ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅಸಂಗತವಾದದಂತೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವೂ ನವ್ಯ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ'ಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಪುರುವಿನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಆತನೊಬ್ಬನೆ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವವನು. ಯಯಾತಿ, ದೇವಯಾನಿ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ—ಇವರಿಗೆ ವರ್ತಮಾನವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. ಭೂತಕಾಲದಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಲಾದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದಿರುವ ಅವರು ಬದುಕನ್ನು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡವರಲ್ಲ. ಯಯಾತಿಯ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಪುರು, ಮತ್ತು ದೃಢ ನಿಶ್ಚಯದಿಂದ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ

ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಲೇಖಿ ಪಾತ್ರ ಬದುಕನ್ನು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಎಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬೇರನ್ನು ಕಾಣದೆ ಸ್ವಂತ ನಿರ್ಣಯಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಮುಕ್ತನಾಗುವ ಪುರು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ'ಯಂತೆಯೇ ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಆವಾಹನೆ'ಯೂ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ.

ದೇವತ್ವದ ಕನಸು ಕಾಣುವ ಮನುಷ್ಯನ ದುರಂತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಗಿರೀಶರ 'ತುಘಲಕ'ದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯು ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರ ಕಾಮೂನ 'ಕಾಲಿಗುಲ' ನೆನಪಿಸುವಂತಿದೆಯಾದರೂ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮಗಳು ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತುಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸಂಕೇತವಾಗುವ ತುಘಲಕನ ಪಾತ್ರದ ರೇಖಾ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕಾಮೂನಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ರಕ್ತಮಾಂಸಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರ ಗಿರೀಶರ ಸೃಂತಿಕೆಯಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. "ತುಘಲಕನ ಮುಖ್ಯ ದುರಂತ ಆತ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯದ ಅರಿವು ಪಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಸೋಲುವುದರಲ್ಲಿದೆ. ಆತನ ಬದುಕು ತೀವ್ರವಾಗಿ, ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದು ಸತ್ಯವಾಗಿ, 'ನಾನು ಇದ್ದೇನೆ', 'ನಾನು ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ', 'ನಾನು ನಾನೇ ಆಗಿದ್ದೇನೆ' ಎಂಬುದರ ತಿಳಿವು ಅವನಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಇರುವಿನ ದುರಂತ ಅವನ ಕೊರಳಿಗೆ ಬಿದ್ದಿದೆ."[6] ಅಂತೆಯೇ ತುಘಲಕನು ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಕನಸು ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಹೇರಲು ಹೋಗಿ ದುರಂತವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪರಿಸರದೊಂದಿಗೆ ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಸಂವಾದವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಈತ ಹಿಂಸೆಯ ಮೂಲಕವೇ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಖಾತ್ರಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತುಘಲಕನ ಈ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಗುಣವಿದೆ. ಆತನೊಬ್ಬ ಗ್ರೀಕ್ ಮಾದರಿಯ ದುರಂತ ನಾಯಕ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರದೊಡನೆ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಆತ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಘನತೆಯಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವನ ಸೋಲು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸದಾ ಕಾಲವೂ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಯಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದ ಆತ ರಾಜನೂ ಆಗಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ದುರಂತ ತುಘಲಕನೊಬ್ಬನದೇ ಆಗಿರದೆ ಅವನ ಪ್ರಜೆಗಳದೂ ಆಗಿರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ.

ಲಂಕೇಶರ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಇವುಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯೇ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಾಳ. 'ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ'ವೆಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯನ್ನು ಕೆಣಕುವಂತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಪ್ರಸನ್ನನು ರೂಢಿಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸದ್ಗೃಹಸ್ಥನೇ ಅಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಅವನ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದರ

ಔಚಿತ್ಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸದ ಗುಪ್ತ ವೈರಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುವಂತಹವರು. 'ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ'ಯ ಜಗನ್ನಾಥ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಅಂಚರಿಯದಿದ್ದರೂ ಅವನನ್ನು ದ್ವೇಷಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಪೋಲಿಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ'ಯ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿಗೆ ಪೋಲೀಸರೊಂದಿಗೆ ಎಂದೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವರು ತನ್ನ ವೈರಿಗಳೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದಾನೆ. 'ಚಿರುಕು'ವಿನ ಬಸವರಾಜನಿಗೆ ತಾನು ಯಾವುದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಓಡುತ್ತಿರುವೆನೆಂಬುದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಕಾಣದ ಕೈಯೊಂದು ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕನ್ನು ನಿರರ್ಥಕಗೊಳಿಸಿ ಅವನ ಹೋರಾಟವನ್ನು ನಗೆಪಾಟಲಾಗಿಸುವ ಅಸಂಬದ್ಧ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಿದೆ. ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಕ್ರೂರ ಪರಿಸರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬಂಧನಕ್ಕೊಳಗಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಏಕಾಕಿತನವನ್ನು ಅವರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. 'ತೆರೆಗಳು', 'ಸಿದ್ಧತೆ' ಮತ್ತು 'ಪೋಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ಆಕ್ರಂದನ ತೀವ್ರವಾಗಿದೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರವಿರುವ 'ತೆರೆಗಳು', ಒಂದು ಕ್ರೂರ ಸ್ವಪ್ನದಂತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಬಂದು ಆಕ್ರಮಿಸುವ ಮೂವರು ಅಪರಿಚಿತರು ಒಂದೇ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂರು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳಂತಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಇಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭೂತಕಾಲದ ಅವಶೇಷಗಳೋ, ಪಾಪ ಕರ್ಮಗಳೋ ಅಥವ ಅವನ ಅಪರಾಧಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೋ—ಹೀಗೆ ಯಾವುದನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಲ್ಲ ಈ ಮೂವರು ಅಪರಿಚಿತರು ಅವನನ್ನು ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಕಾಡುವ ಪರಿ ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸುವಂತಿದೆ; ಅವನ ಅಹವಾಲುಗಳಿಗೆ ಕಿವುಡಾಗಿ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದನ್ನೆಂಬಂತೆ ಬೇಟೆಯಾಡಿ ಕೊಲ್ಲುವ ಅವರ ಕ್ರೌರ್ಯ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದ್ದು. ಸಂವಾದವು ಕಡಿದುಬಿದ್ದ ಕ್ರೂರ ಪರಿಸರದ ದುರಂತವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮನ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ, ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿಯೂ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಗೋಚರವಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿ, ವಸ್ತುವಿನ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ದುರಂತಮಯವಾದ ಮುಕ್ತಾಯ—ಇದೆಲ್ಲಾ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿರುವ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಚಿತ್ರಣ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಗುಣವಿದೆ.

'ಸಿದ್ಧತೆ'ಯ ರಂಗಣ್ಣನ ಬದುಕು ಹಲವು ಕನಸುಗಳ ಗೋರಿ. ಮುಪ್ಪಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕನಸನ್ನು ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುವ ಆತನ ಹೋರಾಟ

ನಿರರ್ಥಕವೆನಿಸುವಂತಹುದು. ವಯಸ್ಸಾದಂತೆ ನೆನಪುಗಳ ನೊರೆಯಲ್ಲಿ ಮೆತ್ತಗಾಗಿ ಪರಿಸರದ ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಕಾಣದಿರುವ ರಂಗಣ್ಣನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಮರಣದಲ್ಲಿ. ಮನುಷ್ಯರ ಬದುಕಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ರಂಗಣ್ಣನನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಅವನ ಮಗ ರಾಮೂವಿನ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ಬದುಕಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂತಿವೆ: "ಮಾಡಬೇಕು ಅನ್ನೋದನ್ನ ಒಂದ್‌ಸಲಾನೂ ಮಾಡಲಾಗದ ಬದುಕು ಸಾಕು, ತಿಳೀತ. ಕೆಲಸ ಮಾಡ್ತೇನೆ ಅಂತಿದ್ರೂ ಅಪ್ಪ—ಯಾವ ಕೆಲಸಾನೂ ಮಾಡ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಮಾತಾಡ್ತಿದ್ರೂ, ಯಾವ ಮಾತನ್ನೂ ಆಡ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದ ಅಂದ್ಕೊಂಡಿದ್ರೂ ಕಲಾವಿದ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಜೀವನ ಅಂದ್ಕೊಂಡಿದ್ರೂ ಅವರದು ಜೀವನ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ." ಹೀಗೆ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣದಂತಿರುವ ಬದುಕಿನ ಬೇಸರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಂತೆ 'ಸಿದ್ಧತೆ'ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಿದೆ; ಆದರೂ ಒಬ್ಬರ ಮಾತು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಬದುಕಿನ ಕ್ರೂರ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿರುವ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವ ಈ ನಾಟಕ, ಅಸಂಗತ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದೆ. 'ತೆರೆಗಳು' ನಾಟಕದಂತೆ ಭಾವನಾಮಯವಾದ ಮುಕ್ತಾಯ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಣ್ಣನ ಸಾವನ್ನೂ ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ಭಾವುಕವಾಗಿ ಅದೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯೆಂಬಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಪೋಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕ್ರೂರ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ತಪ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗವನ್ನೂ ತನ್ನ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಯಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ನೆಲೆ ತಪ್ಪಿದ ಮನುಷ್ಯನ ತೊಳಲಾಟವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿನ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏಕ ಪ್ರಕಾರತಾವಾದಿಗಳಾದ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಜನ, ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯವರನ್ನು ಸಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ಅವನನ್ನು ಬಿಡದೆ, ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪೀಡಿಸುವ ಹಿತ ಶತ್ರುಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಭಯಂಕರವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ರುದ್ರಮೂರ್ತಿಯಂತಹ ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮನೋರೋಗಿಗಳು ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದ ಸಂಸರ ಬದುಕಿನ ಸ್ಥೂಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಿದೆ. ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರುದ್ರಮೂರ್ತಿಯ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅಸಂಗತ ತತ್ವದ ಸ್ಪರ್ಶವಿದೆ.

ಲಂಕೇಶರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು, ಕ್ರಾಂತಿ', 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಗಳು ಅವರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಹತ್ವ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಬದುಕಿನ ಒಂಟಿತನ, ಮುಪ್ಪು, ಸಾವಿನಂತಹ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗಿಂತ,

ಪರಿಹರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳತ್ತ ಅವರ ಒಲವು ಹರಿಯುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಮನುಷ್ಯನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗಿಂತ ಸಮುದಾಯದ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ದೊರೆತಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಲಂಕೇಶರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಘಟ್ಟವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನೀಡಿದ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಲೇಖಕ ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ಯಮಳ ಪ್ರಶ್ನೆ' ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಬದುಕಿನ ಅಸಂಗತವನ್ನು ಸುಸಂಗತವಾಗಿಯೇ ಮಂಡಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿದೆ. ವಾರಸುದಾರರಿಲ್ಲದ ಹೆಣಗಳನ್ನು ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಿಂದ ಕದ್ದು, ಶವ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಸೋಗುಹಾಕಿ, ಹಣ ಸಂಪಾದಿಸುವ ಒಬ್ಬ ತೋಟಿಯನ್ನು —ಸತ್ತವರ ಕೋಣೆಯಿಂದ ಹೆಣ ಕದಿಯುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲವೇ? ಎಂದು ರಮೇಶ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. "ನಾವು ಇರೋದೆ ಸತ್ತವರ ಕೋಣೆಯಾಗಿರಬೇಕಾದರೆ ಇನ್ನು ತರೋದೆಲ್ಲಿಂದ ಸ್ವಾಮಿ"? ಎಂದು ಅವನು ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕವೇ ಉತ್ತರಿಸಿದಾಗ, ರಮೇಶ ಕಕ್ಕಾಬಿಕ್ಕಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಾವಿಗೂ ಬದುಕಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಂಡುಕೊಂಡ ತೋಟಿ, ನಿಜವಾದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ. ಜಡವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಿಂದ ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ಅವನು ತಲುಪಿದನೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯ. ಹೀಗೆ, ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಮೂಲಕ ಬದುಕಿನ ಗೂಢವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನದ ಗೆಲುವಿದೆ. ಕೆಟ್ಟು ನಿಂತುಹೋದ ಮೋಟಾರ್ ಸೈಕಲ್ ಮತ್ತು ಹಾದಿ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚೇಷ್ಟಿತವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರುವ ಹೆಣ—ಎರಡೂ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯ ಸಂಕೇತಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ದಾರಿಹೋಕರೆಲ್ಲಾ ಈ ಮೋಟಾರ್ ಸೈಕಲ್ಲನ್ನು ರಿಪೇರಿ ಮಾಡಲು ಹವಣಿಸಿದರೂ ಅದು ಕದಲುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲಭೂತವಾಗಿಯೇ ಕೆಟ್ಟು ಹಾಳಾಗಿರುವ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಸಮಾಜೋದ್ಧಾರಕರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಹೆಣವನ್ನು ಬದುಕಿಸಲು ಓಡಾಡುವ ಹುಂಬ ಆದರ್ಶವಾದಿ ಹೇಮಂತನಿಗಿಂತ ಹೆಣವನ್ನೇ ಬಂಡವಾಳ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬದುಕುವ ತೋಟಿ, ಜಾಣನಂತೆ ಕಂಡುಬರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪರಿಮಾಣಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಹೇಮಂತ—ರಮೇಶರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುವ ನಾಟಕಕಾರರು, ಮಾತಾಡದ ಮೋಟಾರ್ ಸೈಕಲ್ ಮತ್ತು ಸತ್ತ ಮನುಷ್ಯನ ಹೆಣದ ಮೂಲಕ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಿಜವಾದ ಆದರ್ಶ ವಾದಿಗಳು, ವಂಚಕರು—ಇಬ್ಬರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದೆ ಇರುವ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿಗೊಂದು ಉದ್ದೇಶವಿದೆಯೆಂದು ನಂಬುವುದೇ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇಮಂತ—ರಮೇಶರ

ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಧ್ವಂಸ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರರು ನಡೆಸುವ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ರಮೇಶನ ವಾದದಲ್ಲಿಯೇ ಹುರುಳಿರುವಂತಿದೆ. ಹಸಿದ ಗೋರಿಯಂತಿರುವ ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಬದುಕುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ನಿರ್ಲಜ್ಜ ಹೋರಾಟವೊಂದೇ ಸತ್ಯ, ಉಳಿದುವೆಲ್ಲಾ ಬೂಟಾಟಿಕೆ—ಎಂದು ವಾದಿಸುವ ರಮೇಶನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರವಿಲ್ಲ. "ಈ ಪ್ರಪಂಚ ನಾವು ತಿಳಿದಿರುವಷ್ಟು ಸಾಧಾರಣವೇನಯ್ಯಾ. ನಿನ್ನ ಮೋಟಾರು ಸೈಕಲ್ಲಿನಂತೆಯೇ ಎಲ್ಲವೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟ. ನಾವು ತಿಳಿದಷ್ಟು ಮುಗ್ಧವಾಗಿಲ್ಲೋ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೇ ಅಂದರೆ ಸಾವಿರ ತೂತಿನ ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನೀರು ಸಾಗಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಕಣೋ", ಎಂದೆನ್ನುವ ರಮೇಶ ಬದುಕಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಮನಗಂಡವನು, ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸುಧಾರಿಸ ಹೋಗದೆ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ನಕ್ಕು ಬಿಡುವಂತಹವನು. ಅಸಂಗತವಾದಿ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯ ರಮೇಶನ ನಿಲುವನ್ನೇ ನಾಟಕಕಾರರು ಬೆಂಬಲಿಸು ತ್ತಿರುವರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ನಾರ್ಸಿಸಸ' ಮತ್ತು ಚಾಳೇಶ' ಸಂಕೇತಮಯವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಕಟಕಿಯಿಂದ ತುಂಬಿದ ಆಡುಮಾತಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಸಂಕೇತಗಳ ಬಳಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂದರ್ಭಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ವಾತಾವರಣ ಭಯಾನಕ ವಾದದ್ದು. ಆರಾಧನಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ರಹಸ್ಯಮಯವಾದ ಒಗಟಿನಂತಹ ಮಾತುಗಳು, ಶೈಲೀಕೃತ ಪಾತ್ರಗಳು ನಿರ್ಮಿಸುವ ವಾತಾವರಣವು ಬದುಕಿನ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವಂತಿದೆ. ಕಂಬಾರರ ಭಾಷೆಯ ಜಾನಪದ ಸತ್ವ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಅದ್ಭುತ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಅತ್ತ ವಾಸ್ತವವೂ ಅಲ್ಲದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸ್ವಪ್ನ ಸದೃಶ ಪ್ರಂಪಚದಲ್ಲಿ 'ನಾರ್ಸಿಸಸ್' ಮತ್ತು 'ಚಾಳೇಶ'ದ ಪಾತ್ರಗಳು ರೂಪು ತಾಳುತ್ತವೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅನಿಶ್ಚಯತೆ, ಕಳವಳ, ಭಯ—ಮುಂತಾದ ಭಾವನೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತರಂಗದೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಮರೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

'ಚಾಳೇಶ'ದ ನಾಯಕನಾದ ಗೋವಿಂದ, ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಸುಳ್ಳಿನ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ಸಾಲಗಾರರ ತಗಾದೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಅಜ್ಞಾತವಾಸಿಯಾಗಿರುವ ನಟ. ಬಣ್ಣದ ಚಾಳೇಶ ಧರಿಸಿ ತನ್ನ ಸೋಲನ್ನು, ಸುಳ್ಳಿನ ಬದುಕನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವನು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದ ವರಸೆಗಳು ನೂರಾರು. ಬಾಡಿಗೆ ಹಣ ಕೇಳಿದ ಮನೆ ಮಾಲಿಕನಿಗೆ ಮಂತ್ರಿಯಾಗಿರುವ ತನ್ನ ಮಗ ಬರಲಿರುವ ನೆಂದೂ, ಸೊಸೆ, ಮಗ—ಇಬ್ಬರೂ ಬಂದಾಗ ಬಾಡಿಗೆ ಹಣ ಅವರಿಂದ ಕೊಡಿಸುವೆ ನೆಂದೂ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನವೇ ಮೇಲುಗೈ

ಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗೋವಿಂದನ ಸುಳ್ಳೇ—ಮೂರ್ತಿವೆತ್ತು ಅವನ ಮಗ, ಸೊಸೆ, ಜವಾನರ ವೇಷ ಹೊತ್ತು ಮನೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಗೋವಿಂದ ಅಪ್ರತಿಭನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಗೂಢವಾದ ಭಯಾನಕ ವಾತಾವರಣ ಅಲ್ಲಿಂದ ತಾನೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾವಿನ ಸಂಕೇತದಂತಿರುವ ಈ ಮೂವರೂ ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕೊಂದು, ಇವನನ್ನೂ ಗೋರಿಯಲ್ಲಿ ಹುಗಿಯುವ ಮೊದಲು ಗೋವಿಂದನು ತನ್ನ ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಕಳಚಿ ಹಾಕಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಸಾವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಕತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಪ್ರಹಸನದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಆಳವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಪರಿಣತಿ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕದಂತೆಯೇ ಸಮರ್ಥವಾದ ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆ, ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದೇಶ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಗಳು ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಗನುಸಾರವಾಗಿವೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ಮತ್ತು ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಕಾಶಿ, ಕಪ್ಪು ಕನ್ನಡಕ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ನಡೆಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯಂತಿರುವ ಹಾಸ್ಯ, ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದ ವಿಡಂಬನೆಯಂತಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾ ತಮ್ಮ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನೇ ಜೀವನದ ಸಾರ್ಥಕ್ಯಗಳೆಂದು ನಂಬಿರುವ ಎಲ್ಲ ಹುಸಿ ಮನುಷ್ಯರ ಬಾಳುವೆಯನ್ನು ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿವೆ, ಆದರೆ ಮುಪ್ಪು ಮತ್ತು ಸಾವಿನ ಕ್ರೂರ ವಾಸ್ತವದೆದುರು ಗೋವಿಂದನ ಬೂಟಾಟಿಕೆಯ ಹುಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಜರ್ಝರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸಾವಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಂತೆ ಬರುವ ಮೂವರು ಅಪರಿಚಿತರು, ಅವನ ಮಗ–ಸೊಸೆ—ಜವಾನರಂತೆ ನಟಿಸಿ, ಅವನನ್ನು ಕಾಡುವ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ತಂತ್ರ ಅಸದೃಶವಾದದ್ದು. ಗೋವಿಂದನ ಒಂದೊಂದು ಸುಳ್ಳನ್ನೂ ನಿಜವಾಗಿಸಿ ಅವರು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು, ತೋರುವ ನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಅವರ ರಹಸ್ಯಮಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಅವನ ಸುತ್ತ ಬಲೆಯನ್ನು ನೇಯುತ್ತಾ ಹೋಗುವಲ್ಲಿ ಕ್ರೂರವಾದ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆ. ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತವಾದ ಸುಳ್ಳಿನ ಬದುಕು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಿರರ್ಥಕವಾದ ಮುಕ್ತಾಯ ಪಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಗೋವಿಂದನು ನಂಬಿದ ತನ್ನ ಜಾಣತನ, ಕೃತಕತೆ, ವಂಚನೆಗಳು ಅವನ ಮುಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಮೂರ್ತಿವೆತ್ತು ಶಿಕ್ಷಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ 'ಕಾವ್ಯ ನ್ಯಾಯ'ವಾಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಸುಳ್ಳಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಗೋವಿಂದ ದೃಢ ನಿಶ್ಚಯದ ಮೂಲಕ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಸಲು ಹೊರಟಿದ್ದು, ತನ್ಮೂಲಕ ಸಾವನ್ನೂ ಮೀರಿದ್ದು ಸಹಜವೆನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವ ಕೃತಕವಾದ ಮಿಥ್ಯೆಯ ವಾತಾವರಣದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಲು ಇರುವ ದಾರಿ, ಹುಸಿಯ ಬದುಕನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಿಡುವುದರಲ್ಲಿದೆ.

ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಕ್ರೂರ ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪುನರ್‌ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಎಂಬುದು ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಆಶಯವು ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಂಬಲರ್ಹವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಮೂಡಿಬರಬಹುದಿತ್ತು.

'ಹಾಳೇಶ'ದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ 'ನಾರ್ಸಿಸಸ್' ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಬದುಕಿನ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸ್ವಮಗ್ನನಾಗಿರುವ ಆತ್ಮಾರಾಧಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಪೋಚಕೋಯ ವಿಕಾಕಿತನವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಒಂಟಿತನವನ್ನೂ ಸಂವಾದ ರಹಿತತೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ವಸ್ತು ರಚನೆಗಳಿಲ್ಲದ ಈ ನಾಟಕವು ಬದುಕಿನ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಪ್ರಚೋದನೆಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸುತ್ತಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದುರಂತ, ಮನುಷ್ಯರೆಲ್ಲರ ದುರಂತವಾಗಿದ್ದು, ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ.

'ನಾರ್ಸಿಸಸ್' ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಾದ ನಾಣಿ ಆತ್ಮಾರಾಧಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ವಿಕೃತ ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯಕ್ತಿ. ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವುದೇ ಅವನ ಆತ್ಮಾರಾಧನೆಗೆ ಬಲಿಯಾದ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಆಕ್ರಂದನದೊಂದಿಗೆ. ನಾಣಿಯ ಸಹಾಯಕನಾದ ಭೀಮ್ಯಾ ಅವನ ಅಹಂಕಾರಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಸೆ ಕೊಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿ; ನಾಣಿಯ ಸಮ್ಮೋಹನ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಬಂಧಿತನಾಗಿರುವವನು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇತರ ಹೆಣ್ಣುಗಳೆಲ್ಲ ನಾಣಿಯ ಆಸೆ ಅಥವಾ ಕಾಮಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾದರೆ, ದೇವದಾಸಿಯಾದ ಜೋಗತಿ ಧೈವಿಕತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆ ಬಂದಾಗ ನಾಣಿ ಗುರುತಿಸದವನಂತಿರುತ್ತಾನೆ. ಬಳಿಕ, ಗುರುತಿಸಿದರೂ ಹೀಯಾಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಕೆಯನ್ನು ಕೊನೆಗೆ ಗುಂಡಿಟ್ಟು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ನಾಣಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅವನತಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಣಿಯ ಪಾಪದ ಕೊಡ ತುಂಬುವುದನ್ನೇ ಕಾಯುತ್ತ ಹೊರಗೆ ನಿಂತಿದ್ದವರಂತಿದ್ದ ಪೋಲೀಸರು ಜೋಗತಿಯನ್ನು ಕೊಂದ ಗುಂಡಿನ ಶಬ್ದ ಕೇಳಿದೊಡನೆ ಒಳನುಗ್ಗಿ ನಾಣಿಯನ್ನು ಬಂಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪೋಲೀಸರು ನಡೆಸಿದ ತಪಾಸಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಣಿಯ ಬಾಲ್ಯ ಸ್ನೇಹಿತನ ಪತ್ತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಹೋಗಿದ್ದ ನಾಣಿಯ ಆಪ್ತಸ್ನೇಹಿತ 'ನಾನು', ಬೊಂಬೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಾಣಿಗೆ ಸಿಕ್ಕರೂ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಸಂವಾದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ನಾನು'ವಿನ ಭಾಷೆ ನಾಣಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ನಿಘಂಟುಗಳ ನೆರವೂ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

'ನಾರ್ಸಿಸಸ್' ನಾಟಕದ 'ನಾನು' ನಾಯಕನ ಬಾಲ್ಯದ ಮುಗ್ಧತೆಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಪೋಲೀಸರು ಅವನ 'ಕರ್ಮ'ವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಿದ್ದಾರೆ. 'ನಾನು'ವಿನ ಮಾತು ಅರ್ಥವಾಗದಿರುವಿಕೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಯ ಸವಕಲಾದ ನಿರರ್ಥಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು

ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಮುಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಾಲ್ಯದ ನೆನಪಿನಿಂದ ವಂಚಿತನಾದ ನಾಣಿ, ದೈವಿಕತೆಯನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದಾಗ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಈಡಾಗುತ್ತಾನೆ. ಜೋಗಿತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಭೀಮ್ಯಾನಿಗೆ ನಾಣಿಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನೆಮ್ಮದಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ನಾಣಿಯನ್ನು ದಸ್ತಗಿರಿ ಮಾಡಿದ ಪೋಲೀಸರು ಅವನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕರೆದೊಯ್ಯದೆ ಅವನ ಸ್ವಂತ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನ ಕರ್ಮಗಳಿಂದಲೇ ತಾನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕ್ರೂರ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತ ಬಂಧಿಯಾಗಿ ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ಕೊಳೆಯುವ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸ್ಥಿತಿ ನಾಣಿಗೊದಗುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ.

ನಾಣಿಯ ಕತೆ ಮನುಕುಲದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಿದೆ. ಪುರಾತನ ಯುಗದ ಮುಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ನಿರಂತರ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಸವಕಲಾಗಿದೆ. ನೆನಪಿನಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗಿ ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಒಂಟಿತನವನ್ನು ನಾಣಿಯ ಬದುಕು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ನಾಟಕಕಾರರ ಹೊಣೆಯಲ್ಲ. ದುಸ್ಸಹವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೊಂದರ ಅನುಭವವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡೂ ಅಚ್ಚ ಭಾರತೀಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು. ಕೃತಿಯ ಒಡಲಿನಲ್ಲೇ ಇರುವ ಜಾನಪದೀಯ ವಿಧ್ಯುಕ್ತ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿವೆ. ಜಾನಪದವು ನಾಟಕದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರದೆ ಅಲ್ಲಿನ ಜೀವ ದ್ರವ್ಯವಾಗಿರುವ ಕೆಲವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾರ್ಸಿಸಸ್' ಅಗ್ರಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಾಧಾರಣ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಅಗ್ರಗಣ್ಯರು. ಪಾಟೀಲರ ನಾಟಕಗಳ ಕಾವ್ಯತೆ, ವಸ್ತು–ಸನ್ನಿವೇಶ–ಸಂಭಾಷಣೆ ಮೂರು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತಹುದು. ಸಂಕೇತಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಟೀಲರು ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. 'ಟೆಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ', 'ಕೊಡೆಗಳು'— ನಾಟಕಗಳ ಕಾವ್ಯ, ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಬರೆದ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ನಾಟಕೀಯ ಉದ್ದೇಶವುಳ್ಳದ್ದು, ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದದ್ದು. ಸಂಕೇತಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಯ ವಾತಾವರಣಕ್ಕಿಂತ ಹಾಸ್ಯಮಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಟೀಲರು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬದುಕಿನ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನೇ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆಯಾದುದರಿಂದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಪ್ರಹಸನದ ಸ್ಪರ್ಶವಿರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರಹಸನದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ

ಅಸಂಗತ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಪಾಟೀಲರ 'ಕೊಡೆಗಳು', 'ಗುರ್ತಿನವರು' ಮತ್ತು 'ಚಂಟ ಚುಂಟ ಚುರವತ್ತಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥದಾರಿದ್ರ್ಯ, ಸಂವಹನೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ, ಮನುಷ್ಯ ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರುವ ಸಂವಾದ ರಹಿತತೆ—ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಂಡಿಸುವ 'ಕೊಡೆಗಳು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ 'ಯ' ಮತ್ತು 'ಕ್ಷ'ರು ನಡೆಸುವ ಸಂವಾದದ ಅರ್ಥ ರಹಿತತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿದ್ದು, ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಬೇಸರ ಅವರಿಗೇ ಸಹಿಸಲ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ 'ಏನರ ಮಾತಾಡೋಣು' ಎಂದು ಘುಸಿ ಹುರುಪನ್ನು ಅವರು ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ಮಂದಿ ಬರೇ ತುಟಿ ಪಟಪಟ ಬಡೀತಾರ ಹೊರ್‍ತು ಮಾತಾಡೋದ ಇಲ್ಲ.... ಅವರು ಹೇಳೋದೊಂದು, ನಾನು ಕೇಳೋದೊಂದು, ಇದ್ದದ್ದ ಒಂದು" ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ನಿಜ ಮಾಡುವಂತೆ ಅವರ ಮಾತುಗಳಿವೆ. ಅವರ ಅಸಂಬದ್ಧ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭವ ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯಿಂದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಉಲ್ಲಾಸಗೊಳಿಸುವಂಥದು. ತರ್ಕಬದ್ಧ ವಿವೇಕ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಕ್ಕಾವಿಕ್ಕಿಗೊಳಿಸುವ ಅವರ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಾತು ಮತ್ತು ನಡೆಯು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸಲು ಕಾರಣ, ಅದು ದೈನಂದಿನ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳ 'ಶಿಶು ಪ್ರಾಸ'ಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಒಗಟುಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯಿರುತ್ತವೆ. 'ಕೊಡೆಗಳು' ನಾಟಕದ ಕಾವ್ಯಮಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ 'ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಾಸ'ವನ್ನು ಪಾಟೀಲರು ರಂಜಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಸ್ತು ರಚನೆ, ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಲ್ಲದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾಟೀಲರು ಅಸಂಗತ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಬ್ಬರು ಅಪರಿಚಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತವಾಗಿ ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಸಂದರ್ಭವೇ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಅವರ ಮಾತು, ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಈ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ನಿರರ್ಥಕವಾದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕಾಣಲು ಅವರು ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟ, ಬೇಸರದ ಗಳಿಗೆಗಳನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಸಲು ಪಡುವ ಪಾಡು, ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೆನ್ನಿಸಿದರೂ ಆಳದಲ್ಲಿ ವೇದನಾಮಯ ವಾಗಿದೆ, ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೊಡೆಗಳನ್ನು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ತಮ್ಮ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು—ಇಂತಹ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ರೂಢ ಮೂಲವಾದ ಜಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೂಪು ಕೊಡುವ ವ್ಯರ್ಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಸ್ವತಂತ್ರರಾಗಬಯಸುವ ಅವರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹಂಬಲವೂ ತೀರಾ ಪರಿಮಿತವಾದದ್ದು. ಕೊಡೆಗಳು ಮತ್ತು ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಅವರು ಅದಲು ಬದಲು

ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲರೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತ್ಯಜಿಸಿ ಮುಕ್ತರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವರ ಇಡೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ನಿರ್ಜೀವ ವಸ್ತುಗಳಾದ ಕೊಡೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಹೋಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಒಂದು ಕೊಡೆ ಬಿಟ್ಟರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕೊಡೆಗೆ, ಒಂದು ಹೆಸರು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಸರಿಗೆ ಅವರು ಕೂಡಲೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವರ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೇ ಧಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕೇವಲ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಾಗಿ, ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ಶಾಶ್ವತವಾದ ಯಾವುದೇ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂತೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಅದಲು ಬದಲಾಗುತ್ತಾರೆ; ಅಂದರೆ, ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ನಾಮರೂಪ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೇ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೊಡೆಗಳು ಅದಲು ಬದಲಾದ ಮೇಲೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರ ಮೊದಲ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದೆ ಹೋಯಿತು, ಇನ್ನು ತಾವೇ ಅದಲು ಬದಲಾಗುವದರೊಂದಿಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಹಿಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಗೇ ಮರಳಿದಂತಾಯಿತು.

ಮನುಷ್ಯನ identiy ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೇ ಪಾಟೀಲರ 'ಗುರ್ತಿನವರು' ನಾಟಕವೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದೆ. ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಪರಿಚಯದವರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಾಹ್ಯ ಚಹರೆಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗದಿದ್ದರೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಾಟಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಪರಿಚಯದವರನ್ನು ಆತ ತಟ್ಟನೆ ಗುರುತಿಸಲಾರ. ಬಂದವನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಒನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಬದಲಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ಷಣದ ಹಿಂದಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಈಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಒಬ್ಬನೇ ಅಲ್ಲ, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಬ್ಬನೇ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಹೊಸಬನಾಗುವ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

'ಕುಂಟ ಕುಂಟ ಕುರವತ್ತಿ' ನಾಟಕದ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಅಸಾಂಗತ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕುಂಟ, ಕಿವುಡ ಮತ್ತು ಕುರುಡರು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದ್ದು ನಮ್ಮ ನಡುವೆಯೇ ಇದ್ದಾರೆ; ನಾವೂ ಇವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿರಬಹುದು. ತಮ್ಮ ಅಂಗಹೀನತೆಯ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಹಗಲುಗನಸಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಮೂವರು ತಮ್ಮ ಕುಂಟು, ಕಿವುಡು, ಕುರುಡತನಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸುವ ಸನ್ನಾಹಗಳು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೂ ದುರಂತಮಯವೂ ಆಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಮೂಲತಃ ಅಪೂರ್ಣವೇ ಆಗಿರುವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣತೆಯಿದೆಯೆಂದು ನಂಬಿ ಆತ್ಮವಂಚನೆ ಪರವಂಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕನ್ನು ಅವರ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ನೋವಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಮರೆಮಾಡಿ, ಸಂತೋಷ ನಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನ ನಿರರ್ಥಕ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಅವರು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕುರುಡನ ಮೇಲೆ ಕುಂಟ

ಸವಾರಿ ಮಾಡಿ ದಾರಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿದೆ. ನಾಟಕವು ಆರಂಭವಾದಾಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕುಂಟನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಬೂಟುಗಳನ್ನು ಪಾಲೀಶ್ ಮಾಡುತ್ತಾ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಬಳಿಕ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಕುರುಡ ಮತ್ತು ಕಿವುಡರು ತಮ್ಮ ಮಾತು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಕುಂಟನ ಬದುಕು ಚಲನಶೀಲವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕುಂಟನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೇನಲ್ಲ. ಕುರುಡ ನಡೆದಾಡಿದರೂ ದಾರಿಕಾಣದು. ಕಿವುಡನಿಗೆ ದಾರಿ ಕಂಡು ನಡೆದಾಡಿದರೂ, ಅವನ ಸಂವೇದನೆಯೇ ಮೊಂಡಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂವರೂ ಸೇರಿ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬದುಕಿಗೆ ಅರ್ಥ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಹವಣಿಕೆಯೂ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಿಂತ ಹೋರಾಟವೇ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿ ಕುರುಡ ಕಿವುಡರಿಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ದಾರಿ ಹಿಡಿದು ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಆದಿಯಂತೆ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕುಂಟನೊಬ್ಬನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲತಃ ಚಲನಶೀಲವಲ್ಲದ ಬದುಕಿಗೆ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ, ಜೀವ ತುಂಬುವ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತಿದೆ. ನಾಟಕದ ಆದಿ ಅಂತ್ಯಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂಟಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವ ಕುಂಟನ ಸ್ಥಿತಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ.

'ಅಪ್ಪ' ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಬಸವರಾಜ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ವಂಶವೃಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಅರಸಿ ನಿರಾಶನಾಗುತ್ತಾನೆ. ವೇಶ್ಯೆಯೊಬ್ಬಳ ಮಗನಾದ ಆತನಿಗೆ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯರ್ಥ ಹಂಬಲ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧನಾಗಿದ್ದ ಅವನನ್ನು ತಾಯಿ ಕತೆ ಹೇಳಿ ರಮಿಸಿ ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ಯುವಕನಾದ ಬಸವರಾಜನಿಗೆ ಸುಂದರ ಮಾತುಗಳ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ. ಪರಿಸರದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಆತ, ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿರುವುದು ತಂದೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ತಾಯಿ ಹೇಳುವ ರಾಜಕುಮಾರಿಯ ಕತೆ ಅವನ ತಳಮಳಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಸುಂದರವಾದ ಹೂವಿನ ಅಪ್ಪ ಯಾರೆಂಬುದು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆ ಬಸವರಾಜನ ತಂದೆ ಯಾರೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, 'ನಾನೇ ನನ್ನ ಅಪ್ಪ'—ಎಂಬ ದೃಢ ನಿಶ್ಚಯಕ್ಕೆ ಬರುವ ಆತ, ತನ್ನ ಏಕಾಕಿತನವನ್ನು ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಬದುಕನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಎದುರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಒಟ್ಟಾರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿಗೆ ಒಡ್ಡಿದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯಂತಿದೆ. ದೇವರಿಲ್ಲದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಅರಸುವ, ತನ್ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲೆಳಸುವ ಮನುಷ್ಯನ ದುರಂತವನ್ನು ಬಸವರಾಜನ ಹೋರಾಟ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಪರಿಸರದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡು ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ಅವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನು ನಿರರ್ಥಕವಾದ ಬದುಕನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು, ದೇವರಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು

ಮನಗಾಣುವ ಮೂಲಕವೇ ಆಗಿದೆ. ದೇವರಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಶ್ಚಯವಾದ ಮೇಲೆ, ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ತಾನೆ ಜವಾಬ್ದಾರನಾಗಿ, ಮುಕ್ತನಾಗಿ ಬದುಕನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತ ತನ್ನಿಂದ ತಾನೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ನನ್ನ ಬದುಕಿಗೆ ನಾನೇ ದೇವರು' ಎಂದು ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಬಸವರಾಜನೂ 'ನಮ್ಮ ಅಪ್ಪ ನಾನು, ನಮ್ಮ ಅಪ್ಪ ನಾನು' ಎಂದು ಉದ್ಗಾರವೆತ್ತುತ್ತಾನೆ.

ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ತಂದವರಲ್ಲಿ ನ. ರತ್ನ ಪ್ರಮುಖರು. ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೂ ಅಸಂಗತ ತತ್ವ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಯಿದೆ. 'ಗೋಡೆ ಬೇಕೆ ಗೋಡೆ' ಮಾತ್ರ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗುಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. 'ಎಲ್ಲಿಗೆ', 'ಬೊಂತೆ'ಗಳ ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಕಾಣಬಹುದು. ನ. ರತ್ನ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸುತ್ತ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟು ನಾಟಕವು ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯಂತಿದ್ದು ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರ ಗೌಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನಾಟ್ಯಮಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಿಂತ ಅಸಂಗತ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಎಲ್ಲಿಗೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಎಲ್ಲಿಗೋ ಪ್ರಯಾಣ ಹೊರಟಂತಹ ವರು. ಆದರೆ ಅವರಾರಿಗೂ ದಾರಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ರಂಗವನ್ನು ಮೊದಲು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಚಿಕ್ಕವನು ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡವನಿಗೆ ಅವರ ತಾತನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಮಾರ್ಗದ ನಕಾಶೆಯಿದೆಯಾದರೂ ಅದರ ಅರ್ಥ ಅವರಿಗೆ ನಿಲುಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಪ್ರಯಾಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯಿದೆ. ದಾರಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಬಂದು ಸೇರುವ ಪ್ರವಾಸಿಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯೆಂಬುದೇನೂ ಇಲ್ಲ, ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸುತ್ತಾಟವೇ ಅವರ ಗುರಿ. ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು, ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಅವರೂ ದಾರಿತಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಗುರಿಯಿಲ್ಲದೆ ದಾರಿ ತಪ್ಪಿದ ಬಾಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಭಾಗ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ತಾತನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ನಕಾಶೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದು ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧದ ಚ್ಯುತಿಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಿದರೆ, ಪ್ರವಾಸಿ ಸ್ನೇಹಿತರು ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ತೊಳಲುವುದು, ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರದ ಸಂಪರ್ಕ ರಹಿತತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಇದಿಷ್ಟೇ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದರೆ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಅನಿಸಿಕೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಾಟಕವು ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ತಿರುವಿನಿಂದಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಹತ್ವವೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಚಿಕ್ಕವನ ಅಸಂಬದ್ಧ ನಡೆ ನುಡಿಯನ್ನು, ಅರೆ ನಿದ್ರೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಅವನೊಬ್ಬ ಪವಾಡ ಪುರುಷ ಸಂತ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ತಿಳಿಯುವ ಜನರ ಮೌಢ್ಯವನ್ನು

ವಿಡಂಬಿಸುವ ಭಾಗ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಕುರುಡು ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭವೇ ನಾಟಕದ ಶಿಖರವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟಕಕ್ಕೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೇವಲ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಬಹುದಾದ ಅಪಾಯ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ಅಚ್ಚ ಭಾರತೀಯ ವಾತಾವರಣವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

'ಗೋಡೆ ಬೇಕೆ ಗೋಡೆ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ವ್ಯಾಪಾರ ವಹಿವಾಟು ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿರುವ ಜಾಹಿರಾತಿನ ಕೂಗುಮಾರಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಲಘು ವಿಡಂಬನೆಯಿದೆಯಾದರೂ, ಈ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳು ಅಷ್ಟು ಪ್ರಮುಖವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದುಕಿನ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ಒಬ್ಬ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ನಡವಳಿಕೆಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ, ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂಬಂಧದ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿರುವ ಗಾಜಿನ ಗೋಡೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಗಂಭೀರವಾದುದಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವರು ಈ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಜತನವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಲು ಪಡುವ ಪಾಡು ಶೋಚನೀಯವಾಗಿದೆ. ರೂಢಿ ಬದ್ಧವಾದ ಬದುಕಿಗೆ ಕೇವಲ ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲದಿಂದ ಜೋತು ಬಿದ್ದುಕೊಂಡು ಅದರಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಒದ್ದಾಡುತ್ತಾ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲದ ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಜೀವಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸಂಬದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಇವರಿಬ್ಬರ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳೇ ಅಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

'ಬೊಂತೆ'ಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳ ಸಹಿತ ಕಾಲ ದೇಶಾತೀತವಾದ ಬದುಕಿನ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ದುರಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಮಗುವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ತಾಯಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಸಂತೈಸಲು ಅವಳ ಗಂಡ ಹೂಡಿದ ಆಟ ಬದುಕಿನ ನಿಜಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ತ ಕರುವಿನ ದೇಹಕ್ಕೆ ಹುಲ್ಲು ತುಂಬಿಸಿ ಬೊಂತೆಯನ್ನು ಹಸುವಿನ ಮುಂದಿಟ್ಟು ಹಾಲು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಲು ಮಾರುವವನ ನೆರವಿನಿಂದ ಸತ್ತ ಮಗುವಿನ 'ಬೊಂತೆ'ಯನ್ನು ಮಾಡಿಸಿ, ಮಗು ಬದುಕಿಯೇ ಇದೆ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಹೆಂಡತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಭ್ರಮೆಯ ಆಟವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಸಿ ಬೊಂತೆ ಮಗುವಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಬ್ಬದ ಏರ್ಪಾಡೂ ಆಗಿ ಅತಿಥಿಗಳು ಬಂದು ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಅವರಾರೂ ಅದನ್ನು ಸತ್ತ ಶಿಶುವೆಂದು ಸಂದೇಹಿಸದೆ ಬೊಂತೆಯನ್ನೇ ಮುದ್ದಾಡಿ ಉಡುಗೊರೆಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಉಂಡು ತಿಂದಾದ ಮೇಲೆ ಮಗುವಿಗಾಗಿ ತಂದಿದ್ದ ಮನರಂಜನೆಯ ಆಟಿಕೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ

ಅತಿಥಿಗಳೆಲ್ಲ ತನ್ಮಯರಾಗಿ ಮಕ್ಕಳಿಗಿಂತ ಕಡೆಯಾಗಿ ಆಟವಾಡಲು ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ದೊಡ್ಡವರೆಲ್ಲ ಮಕ್ಕಳಂತೆ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಸಾವು ನಮ್ಮೆದುರಿಗೇ ಇದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ, ಮಿಥ್ಯೆಯನ್ನೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ನಂಬಿ, ಬದುಕಿನ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಬಲಿಬಿದ್ದು ಅಸಂಬದ್ಧ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನವಾಗಿರುವ ಮನುಷ್ಯನ ಘೋರ ದುರಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಈ ನಾಟಕವೇ ಒಂದು ಸಮರ್ಥ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ನ. ರತ್ನರವರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದ್ದು ವಾಸ್ತವ ಲೋಕದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಕ್ರಿಯಾ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಅರ್ಥವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ನಂಬಲರ್ಹತೆ ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ.

ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದ ಮುಪ್ಪು, ಸಾವು, ಏಕಾಕಿತನಗಳಂತೆ ಪರಿಹರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಲಂಕೇಶ, ಕಂಬಾರ, ಪಾಟೀಲ, ರತ್ನ, ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬದುಕನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಹವಣಿಕೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರರ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'ಗಳಿಗೆ ಬದುಕಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಕಾಳಜಿಯಿಲ್ಲ. ವಿವೇಕ ಮತ್ತು ತರ್ಕದಿಂದ ವಿವರಿಸಬಹುದಾದ ಜಗತ್ತು ಪರಿಚಿತವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕತ್ತಲೆ ಕವಿದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ತನಗೆ ತಾನೇ ಅಪರಿಚಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ, ನೆನಪುಗಳಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗಿ ನೆಲೆ ತಪ್ಪಿದ ಆತನಿಗೆ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಭರವಸೆ ಇಲ್ಲ. ಪರಂಪರೆ, ದೇವರು ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಮುಪ್ಪು ಮತ್ತು ಸಾವಿನ ಘೋರ ಸತ್ಯದೆದುರು ಒಂಟಿಯಾಗಿರುವ ದುರಂತವನ್ನು ಕುಸನೂರರ ಎಲ್ಲ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಟದ ಆನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಏಕಾಕಿಯಾಗಿರುವ ಬಸವ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಏಕಾಕಿಯಾದೆನೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿರುವ ಪುಟ್ಟ, ರಾಜ ಹಂಸವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಮುದುಕ—ಇವರೆಲ್ಲಾ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ತಪ್ಪಿದವರು. ಇವರ ದುಃಖವನ್ನು ಕುಸನೂರರು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯವಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ತರ್ಕವಿದೆ. 'ಇದಕೆ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ' ಮತ್ತು 'ರತ್ತೋ ರತ್ತೋ ರಾಯನ ಮಗಳೆ' ಎಂಬೆರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಐದಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಿಂಚಿತ್ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕುಸನೂರರ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ದುಗುಡದ ಮಂಕು

ಕವಿದ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರಾಶಾವಾದವೇ ಮೇಲುಗೈಯಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ತಾನೇ ಜವಾಬ್ದಾರನಾಗುವುದರಿಂದ ಬರುವ ಧೈರ್ಯವನ್ನಾಗಲೀ, ಮುಕ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನಾಗಲೀ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಕಳೆದ ಯುಗದ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು, ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕನವರಿಸುತ್ತಾ ಅವುಗಳ ಆಧಾರ ತಪ್ಪಿದ್ದಕ್ಕೆ ದುಃಖಿಸುತ್ತಾ ಮುಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಂದೇಹಿಸುತ್ತಾ ಭಾವಾತಿರೇಕದಿಂದ ಗೋಳಿಡುವ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಸಂಗತವಾದ ಅಥವಾ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಅದರೆ ಕುಸನೂರರ ನಾಟಕಗಳು ಅಸಂಗತವಾದಂತೆ ಭಾರತೀಯ ತಾತ್ವಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಸಾವು, ಮುಪ್ಪು ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಭರ್ತೃಹರಿ, ಭಗವದ್ಗೀತೆ, ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ ಮುಂತಾದ ಮೂಲಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ಹೆಸರು, ರೂಪ, ದೇಶ ಎಲ್ಲವೂ ಬಿಟ್ಟು—ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಆಗೋದು, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಚಮತ್ಕಾರವೇ ಸರಿ'', ಎಂದು ಹಲುಬುವ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಬೆನ್ನೆಲುಬಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಅವರೆಲ್ಲಾ ಭಾವೋದ್ವೇಗದಿಂದ ನರಳುತ್ತಾ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ದುರಂತ ನಾಯಕರಂತೆ, ಇವರು ಉದಾತ್ತರೂ ಅಲ್ಲ; ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾದರಿಗಳಂತೆ ಕ್ರೂರ ನಿರ್ಲಿಪ್ತರೂ ಅಲ್ಲ. 'ರೆಕ್ಕೆ'ಯ ಮುದುಕ ಹೇಳುವಂತೆ 'ಒಳಗಿನ ಬೆಳಕನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಹೊರಗಿನ ಕತ್ತಲೆಗೆ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡರೆ', ಅವರು ಮುಕ್ತರಾಗಬಹುದು. ಅದರೆ ಇದು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತವಾದಗಳೆರಡರ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಿರೋಧಾ ಭಾಸಕ್ಕೆಡೆಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರರ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'ಗಳು ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥರಹಿತತೆಯನ್ನು ವಾದಿಸಿ, ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿವೆಯೇ ಹೊರತು ರಚಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಸಂಗತವಾದದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಮೈದಾಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅನುಭವದ ಸಂವಹನೆಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಅವರು ನಿಭಾಯಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ ಜಾಣತನವಾಗಿದೆ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಲ್ಲ.

ಚದುರಂಗರ 'ಇಲಿ ಬೋನು', ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದಟ್ಟ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ಕೃತಿ. ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ 'ಏರುವವ', ಮತ್ತೊಬ್ಬ 'ಅಗೆಯುವವ' ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿರುವಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲದ ಏಣಿಯನ್ನು ಹತ್ತಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಜೀಳುವುದು, ಇರದ ಗುದ್ದಲಿಯಿಂದ ಅಗೆಯಲು ತೊಳಲಾಡುವುದೇ ಅವರ ದುರಂತ. ಅದು ಸಾಲದೆಂಬಂತೆ ತಮ್ಮ ಪರಿಕರಗಳು

ಮುರಿದಿವೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ರಿಪೇರಿಯನ್ನೂ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಅಗೆಯುವ, ಏರುವ ಕಾಯಕದ ಮಧ್ಯೆ ಬೇಸರ ನೀಗಲು, ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಗೊತ್ತು ಗುರಿಯಿಲ್ಲದ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾಳುಮಂಟಪದಲ್ಲಿರುವ ಇಲಿಗಳ ಹಾವಳಿಯ ವಿಚಾರ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಲುವಾಗಿ ಒಂದು ಇಲಿ ಬೋನು ತರುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅವರ ನಡುವ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಂಡನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಆಕೆ ಇವರನ್ನೇ ತನ್ನ ಗಂಡನೆಂದು ನಂಬಿ ಅವರ ನಿರಾಕರಣೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಅವರೊಂದಿಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಅವರ ಕಷ್ಟ ಸುಖದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ತೊಲಗಿಸಬೇಕೆಂದು ಮಾತಾಡಿಕೊಂಡರೂ ಅವರಿಂದ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕ್ರಮೇಣ ಅವಳ ಅನುನಯದ ಬಿಗಿ ಹಿಡಿತ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ, ಏರುವುದು ಅಗೆಯುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವಳು ಹೇಳಿದಂತೆ ಅಡಿಗೆಗೆ ಸೌದೆ ಆರಿಸಿ ತರಲು ಅವರು ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಇಲಿ ಬೋನಿಗೆ ಸುಂಡಿಲಿಯೊಂದು ಬಿದ್ದು ಟೊಣಪಗಳು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೆ ಏರುವವ—ಅಗೆಯುವವರೂ ಬದುಕಿನ ಬೋನಿಗೆ ಬಿದ್ದ ವ್ಯಂಗ್ಯದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಮಾನುಷ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ತುಂಬಾ ನೂರಾರು ಬಿಡಿ ಸಂಕೇತಗಳಿವೆ. ಏರುವವ ಮತ್ತು ಅಗೆಯುವವರು ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖದಂತಿದ್ದು ಮನುಷ್ಯನ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಬಹುದು. ಅವರ ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಭಂಗಗೊಳಿಸುವ ಇಲಿಗಳು, ಅವರನ್ನು ತನ್ನ ಮೋಹಕ ನಡೆ ನುಡಿಗಳಿಂದ ವಶೀಕರಿಸುವ ಹೆಣ್ಣು ಬದುಕನ್ನು ಪರಿಮಿತಗೊಳಿಸುವ ಆಸೆಗೆ, ಕಾಮಕ್ಕೆ ದೈನಂದಿನ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಬಹುದು. ಈ ಕಿರುಕುಳಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದು ಗುರಿಮುಟ್ಟಲು ಹೋಗುವ ಅವರಿಬ್ಬರ ವ್ಯರ್ಥ ಸಾಹಸ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮ ಸೋಲು ಮಾನವನ ಅನಿವಾರ್ಯ ದುರಂತವನ್ನು ಮತ್ತು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಮಳೆ–ಗಾಳಿ ಬಂದು ಅವರನ್ನು ಚೆಲ್ಲಾಪಿಲ್ಲಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಗಳ ಸುರಿಮಳೆಯಾಗಿದೆಯೆಂದರೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಇಲಿ, ಇಲಿ ಬೋನು, ಇರುವೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದು, ಕಾಲು ಉಳುಕುವುದು, ಸ್ವಾಮಿಗಳ ಹತ್ತಿರ ಮಂತ್ರ ಹಾಕಿಸಲು ಹೋಗುವುದು, ಅಗೆದ ಗುಂಡಿ, ಮುರಿದ ಏಣಿ, ಮುರಿದ ಗುದ್ದಲಿ, ತೂತು ಬಿಂದಿಗೆ, ನಡೆಯದ ಕೈಗಡಿಯಾರ, ಕೋಡುಬಳೆ, ಲಿಂಗ ಧಾನ್ಯ, ಅಡಿಗೆಗೆ ಸೌದೆ ಆರಿಸಲು ಹೋಗುವುದು—ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಅಸಂಗತ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅವರು ಈ ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಏನನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅದು ಅನುಭವವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆ. ಘಟನಾಬದ್ಧವಾಗಿ ನಾಟಕ ರೂಪ ತಾಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂವಹನೆಗೆ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಉಳಿದ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಹಿಡಿಸುವಂತೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆವರಿಸಿ ಬದುಕಿನ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ಯು. ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಆವಾಹನೆ', ನವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರಾಗತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅವನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿದೆ; ದೃಢ ನಿಶ್ಚಯದಿಂದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿದೆ, ಎಂದು ನಂಬಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ ದುರಂತ, ಅವನ ಮಾತು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ನಡುವೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಲ್ಲದಿರುವುದು. ಭೂತಕಾಲದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹಿ, ತಾನು ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ವಠಾರದಿಂದ ಮುಕ್ತಿ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಅವನ ನಿಶ್ಚಯ ಕಾರ್ಯಗತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭೂತಕಾಲದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ, ತನ್ನ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಯಲಿಗಿಡಬೇಕೆಂದರೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ, ಪಾಪ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಗುಪ್ತ ಅಪರಾಧಿಯಂತೆ ತೊಳಲುವ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ ಹೋರಾಟ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದೆ. "ನಾನು ಅಮ್ಮನ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಮ್ಮ ವಠಾರದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ವಠಾರ ನಮ್ಮ ಜಾತಿ ನಮ್ಮ ಮತ ಅನ್ನೋ ಭ್ರಮೆಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕುರು ಮಂಡಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಮಿಸುಕಾಡೋ ಪಿಂಡಗಳ ಹಾಗೆ...." ಇರುವ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ನಿವೃತ್ತಿ ಪಡೆಯಲು ಅವನಿಗೆ ಆಸೆ ಇದೆ, "ನಿವೃತ್ತಿಯಿಂದ್ರೆ ಕೊಲ್ಲಬೇಕು—ನಿನ್ನನ್ನ ಅಮ್ಮನನ್ನ, ನಿರ್ದಯವಾಗಿ ಕೊಲ್ಲಬೇಕು. ಗರ್ಭದಿಂದ ಸೀಳಿಕೊಂಡು ಹೊರಬರಬೇಕು", ಎಂದು ಕೂಗಾಡುವ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ ಆಸೆ ಮತ್ತು ಹೋರಾಟವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂತಹ ನಿವೃತ್ತಿ ತಿಳಿದಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅವನಿಗೂ ಗೊತ್ತಿದೆ, "ಇದು ನರಕ: ಏನೇ ಮಾಡು, ಎಷ್ಟೇ ಜಗ್ಗು, ಇದನ್ನು ಅಲ್ಲಾಡಿಸಕ್ಕಾಗಲ್ಲ, ಇಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗ್ಲಿಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಸಹ ಇಲ್ಲ, ನಂಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ: ಇದ್ದು ಬಿಡ್ತೀವಿ, ಹೀಗೇನೆ: ಸಹಿಸ್ಕೊಂತ, ಚಿಗುರೋದೆ ಇಲ್ಲ" ಇದು ನಿರಾಶಾವಾದವೆನ್ನಿಸಿದರೂ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿ.

ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಪರಿಸರದೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು ಆತನ ಸೋಲು ಗೆಲುವಲ್ಲ. ಅಸಹ್ಯಕರ ಪರಿಸರದೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ, ಅದರ ನೆನಪನ್ನು ಅಳಿಸಿ ಹಾಕಿ ಸ್ವತಂತ್ರನೂ ಆಗಲಾರದ

ಶ್ರೀನಿವಾಸನ ಹೊಯ್ದಾಟವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೇ ಅವನ ದೊಡ್ಡ ದುರಂತವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗಣೇಶನ ಚೌತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ, ಮಾತಾಡದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿ, ಹೆಂಡತಿ, ಸ್ನೇಹಿತ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರನ್ನಾಗಿ ತ್ಯಜಿಸಿ, ಎಲ್ಲ ಬಂಧನವನ್ನೂ ಕಳಚಿ ಮುಕ್ತನಾಗಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಶ್ರೀನಿವಾಸನಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲೇ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿದ್ದ ತಂದೆಯೂ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮನ್ನಣೆಗೆ ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ.

'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು', 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಂತಹ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಮ್ಮ ಮೊದಲ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರೆಂಬಂತಿದ್ದಾರೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಬರೆಯದಿದ್ದರೂ ಅಸಂಗತ ತತ್ವದ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಅವರದು. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅಸಾಂಗತ್ಯದ ಮೂಲಕವೇ ಬದುಕಿನ ಅಸಂಗತ ಗುಣವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಅವರ 'ಶಬ್ದ ಗುಣ ಆಕಾಶಂ' ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಗತಿ ಎಂದರೆ ಮೇಲಕ್ಕೇರುವುದೇ ಅಥವಾ ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿಯುವುದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ತುದಿ ಮೊದಲಿಲ್ಲದೆ ಚರ್ಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಪ್ರಗತಿ ಎಂದರೆ ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿಯುವುದು, ನೆಲದೊಳಗಿನ ಗೋರಿಗಿಳಿಯುವುದೇ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದು ದಿನ ನಿರ್ನಾಮವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಘೋರ ಸತ್ಯದೆದುರು ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಗತಿಯ ಪೌರುಷ ಕೇವಲ ಹುಸಿ ನಂಬಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ನಿನ್ನೆಯ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ನಾಳೆಯ ಯೋಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅಂದಂದಿನ ಹಸಿವನ್ನು ಹಿಂಗಿಸುತ್ತ ತೃಪ್ತಿಯಿಂದಿರುವ ಪ್ರಾಣಿಯೇ ಮನುಷ್ಯನಿಗಿಂತ ನೆಮ್ಮದಿಯಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಈ ನಾಟಕದ ಕತ್ತೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಳೆಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಅಸಂಬದ್ಧ ತರ್ಕವು, ಅದರ ಅವಿವೇಕ ಗುಣದಿಂದಲೇ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತರ್ಕಬದ್ಧ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹುಸಿಗೊಳಿಸಿ ಅವರನ್ನು ರೂಢಿಗತ ಜಡ ನಿಲುವುಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿಸುವ ಈ ಕುತರ್ಕ, ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟು ನಾಟಕವನ್ನೇ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ವಿಡಂಬನಾ ಚಾತುರ್ಯ ಮಿಗಿಲಾದುದು. "ಭೂಮಿ ಸಹ ಇಪ್ಪತ್ತುನಾಲ್ಕು ಘಂಟೆ ಗಿಮಿ ಗಿಮಿ ತಿರುಗಿದರೂ ಮೊದಲು ಇದ್ದಾದ ಇರೋದಂತೆ! ಮುನ್ನೂರ ಅರವತ್ತು ದಿನ ಸುತ್ತು

ನಡೆದರೂ ಮತ್ತೆ ಮೊದಲು ಇದ್ದಲ್ಲಿಯೇ! ಇನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ಪಾಡೇನು?" ಎಂದೆನ್ನುವ ಈ ನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಮಾನವನ ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸಗಳ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. "ದೂರದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಾ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಹೋಗೋದರ ಬದಲು ಮುಂದು ಮುಂದಿನವನ್ನು ಮೂಸಿ ನೋಡ್ತಾ ಹೋಗೋದೆ ಯೋಗ್ಯ", ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ.

'ಜೀವನವೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿ, ಅಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು'—ಎಂಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನೇ ಹೊಸ ನೆಲೆಯಿಂದ ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಷಿಯವರು 'ನಾನೇ ಬಿಜ್ಜಳ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಟನೊಂದಿಗೆ ಪಾತ್ರದ ಸಮೀಕರಣದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದವ ಆಘಾತಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿ ಭ್ರಮಾಧೀನನಾಗಿ ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲೂ ಬಿಜ್ಜಳನಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ ಇಲ್ಲಿನ ದುರಂತ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದದ್ದು. ಮನುಷ್ಯರೆಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಟರೆ; ತಾವು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರದಲ್ಲೇ ತನ್ಮಯರಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಮರೆತಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನತನವನ್ನು ಅರಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಎದುರಾಗುವ ದೊಡ್ಡ ಆತಂಕವೇ ಇದು.

ಈ ನಾಟಕದ ಸುರೇಶ ದೇಸಾಯಿ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನಡೆದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ್ದ. ಅವನ ಸಹಪಾಠಿಯಾಗಿದ್ದ ಪದ್ಮಾವತಿ ರಾಣಿಯಾಗಿದ್ದಳು, ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಸಹಪಾಠಿ ಕೃಷ್ಣ ಪಾಟೀಲ ಬಸವಣ್ಣನಾಗಿದ್ದ. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಘಟಿಸಿದ ಆಘಾತದಿಂದಾಗಿ ತಲೆಗೆ ಏಟು ಬಿದ್ದು ಸುರೇಶ ದೇಸಾಯಿ ಹುಚ್ಚನಾದ. ಮುಂದೆ ಅವನು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಮರೆತು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬಿಜ್ಜಳನಂತೆಯೇ ವರ್ತಿಸತೊಡಗಿದ. ಅವನ ಹುಚ್ಚನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಅವನ ಸೋದರಮಾವ ಶ್ರೀಮಂತ ಸರದೇಸಾಯಿ ಹಲವು ಪರಿಯಿಂದ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದ. ಕೊನೆಗೆ ಮನಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೊಬ್ಬನ ನೆರವಿನಿಂದ ಕೃತಕವಾಗಿ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಬಸವಣ್ಣ, ಬಿಜ್ಜಳನ ರಾಣಿ—ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅವನ ಹುಚ್ಚಿನ ಮೂಲಕಾರಣವನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ಹದಿನಾರು ಹದಿನೇಳು ವರ್ಷಗಳು ಹುಚ್ಚನಾಗಿದ್ದ ಸುರೇಶ ದೇಸಾಯಿಗೆ ಈ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಆರಂಭವಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಇಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಅವನು ಹುಚ್ಚನ್ನು ನಟಿಸುತ್ತಾ ಬೇರೆಯವರನ್ನು ಹುಚ್ಚರನ್ನಾಗಿಸಿ ಆಟವಾಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಈ ಘಟ್ಟದಿಂದ. ಹದಿನೇಳು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದ ಮೇಲೆ ಹುಚ್ಚಿನಿಂದ ಎಚ್ಚರವಾದವನಿಗೆ ತನ್ನ ಯೌವ್ವನವೆಲ್ಲಾ ಜಾರಿ ಹೋಗಿರುವುದು ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಪ್ರೇಮಿಯನ್ನು ಬೇರೆಯವರು ಅಪಹರಿಸಿ ಅನುಭೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. 'ಪಕ್ವಾನ್ನದೂಟ ಉಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ಎಲೆಗಳ ಮುಂದೆ, ಜೊಲ್ಲು ಸುರಿಸುತ್ತ ಆಸೆಯಿಂದ

ನೋಡುತ್ತ ನಿಂತ ತೋಳನ ಸ್ಥಿತಿ', ಅವನಿಗೊದಗಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ಸೋಲನ್ನು ಸುರೇಶದೇಸಾಯಿ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸುತ್ತಾನೆ; ಹುಚ್ಚನಂತೆಯೇ ನಟಿಸಿ ತನ್ನ ವೈರಿಗಳನ್ನು ಕೊಂದು ಪ್ರತೀಕಾರವೆಸಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಪ್ರತೀಕಾರ, ಜಾರಿಹೋದ ಯೌವ್ವನವನ್ನಾಗಲೀ ಸುಖವನ್ನಾಗಲೀ ಮರಳಿ ತಂದುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲ.

ಇಟಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಪಿರಾಂಡಲೊವಿನ 'ನಾಲ್ಕನೆಯ ಹೆನ್ರಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕದ ನೆರಳಿನಂತೆಯೇ ಇರುವ 'ನಾನೇ ಬಿಜ್ಜಳ'ದಲ್ಲಿ ಮೂಲದಂತೆಯೇ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಿದೆ. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಜಗತ್ತಿನ ವಂಚನೆ, ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದಾದ ಸಂಕಟವನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದೆ ಆತ ಈ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತ ಭ್ರಮೆಯನ್ನೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದ ಉಳಿದಲ್ಲ ಲೌಕಿಕರ ದುರಂತಕ್ಕಿಂತ ಇದು ಭಿನ್ನ ವಾದುದು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ರಚಿಸಲಾದ ಕನ್ನಡದ ಉತ್ತಮ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಹುರುಪನ್ನು ನೀಡಿದುವೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂಬಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೊಸತೆಂಬ ಆಕರ್ಷಣೆಯೊಂದೇ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿ ಅನೇಕ ಖೊಟ್ಟಿ ನಾಣ್ಯಗಳು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಲಾವಣೆಗೆ ಬಂದವು. ಸಮರ್ಥವಾದ ವಸ್ತು ರಚನೆ, ಪಾತ್ರ ಪರಿಪೋಷಣೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಕೆಲವರೂ ಅಸಂಬದ್ಧ ನಾಟಕಗಳ ದಾರಿ ಹಿಡಿದರೆಂಬ ದೂರು ಇದೆ. 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'ವೆಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ಕೆಲವರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಕಂಡಿತೆಂಬುದೇನೂ ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಒಂದು ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಬೇರೆಯವರು ಗುರುತಿಸುವುದು ಲೇಸು. ನಾಟಕಕಾರನೇ ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಹಿತಕರವಲ್ಲವಾದರೂ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'ವೆಂಬ ಹಣೆ ಚೀಟಿ ಅಂಟಿಸಿಕೊಂಡೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಹೊರಬಂದವು. ಇದು ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ನಾಟಕಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಮಿತಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಾನಿಯೇ ಆದೀತೆಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ಹೊಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯೊಂದು ಕನ್ನಡದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದೇಶದ ಬಡತನ, ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಮೌಢ್ಯ, ದಲಿತರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇವೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಿದ್ದು ಇವುಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಘೋರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಜರ್ಮನಿ, ಸ್ವಿಟ್ಜರ್‌ಲೆಂಡ್, ಇಟಲಿ ಮುಂತಾದ ದೇಶಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಬೇರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ

ಬದುಕಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆ, ಭ್ರಮನಿರಸನಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ, ಸಂವಾದ ರಹಿತತೆಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಜನಕ್ಕೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಕಾಡಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು. ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವಂತೆ, ಕ್ಷಣ ಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಯುದ್ಧದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಬಾಂಬ್ ಧಾಳಿಗೆ ತುತ್ತಾಗಿ ಸಾಯಬಹುದಾದ ಭಯಂಕರ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ವರ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಬದುಕಿದವರು ಈ ಜನ. ನಮ್ಮ ಜನ, ಹೀಗೆ ಸಾವು ಬದುಕಿನ ನಡುವೆ ಎಂದೂ ತೂಗಾಡಿದವರಲ್ಲ, ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿ ನಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಲ್ಲ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ನಿರಾಸೆ, ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೊದಗಿದ ಚ್ಯುತಿ—ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆತಂಕಕಾರಿಯಾದುದಾದರೂ ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದುವುಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ, ಆದುದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ನಾವು ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿರುವ ಮಹತ್ವ ಅವುಗಳು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸಿವೆಯೆಂಬುದಕ್ಕೇ ಹೊರತು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳೆಂಬುದರಿಂದಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯದಂತೆ, ನಾಟಕವು ಕೆಲವೇ ಬುದ್ಧಿವಂತರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಲಾರದು. ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯವು ಅತಿಗಹನತೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ವಂಚಿತವಾದರೂ ಅಷ್ಟು ಹಾನಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಜನರ ಪ್ರಮಾಣ ತೀರ ಅಲ್ಪ. ಆದರೆ ನಾಟಕವಾದರೋ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕವೇ ಜೀವಂತವಾಗಬೇಕಾದ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು, ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಗುವುದರಿಂದ ಅರ್ಥ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರಬಾರದು. ಜೀವಂತವಾದ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಆದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಈ ಸತ್ಯ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹೊಳೆಯಲು ತಡವಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಅವರು ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಗೆ ಬಹುಬೇಗ ವಿದಾಯ ಹೇಳಿದರು. ಅವರ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯತ್ತ ಸಾಗಿತು. ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ', 'ಹಯವದನ', 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ', 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ', 'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನಗಂಡ'—ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಭ್ರಮೆನಿರಸನಗೊಂಡಿದೆ. ಅದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ತೆರೆಯಬಹುದು, ಹೊಸ ನುಡಿಗಟ್ಟು ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ತೋರಬಹುದು, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಬಹುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಈಗಾಗಲೇ ಹುಸಿಯಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅವುಗಳ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಗಿದ ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳೂ ಹೆಚ್ಚು ದೂರ ಸಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಬಹುಬೇಗ ಹಿಂದೆ ಸರಿದು, ಹೊಸ ಮಾರ್ಗವೊಂದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದುವು.

ನವ್ಯ ನಾಟಕ–ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇರಣೆ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ವಸ್ತು, ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಡೆದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನವು. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಸಿಕ್ಕಿ ಉಲ್ಲಾಸದ ಅನುಭವದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಂಚಿತರಾಗಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಸ್ಪರ್ಶವಾಯಿತು. ಹಳತು–ಹೊಸತರ ಕಸಿಯಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಸಂದಿಗ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು.

ಜಾನಪದದಿಂದ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕಾಯಕಲ್ಪ ಹೊಂದುವ ನಿದರ್ಶನ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ನವೋದಯ, ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳೂ ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಪಡೆದ ಕಸುವಿನಿಂದಾಗಿ ಸಮೃದ್ಧಗೊಂಡಿವೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಜಾನಪದ—ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿ ಹಾಕಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಪ್ರಭಾವ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಶಾಂತ ಕವಿಗಳಂತಹವರ ನಾಟಕಗಳಂತೂ ಬಯಲಾಟಗಳಂತೆಯೇ ಇದ್ದವು. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ', 'ಶಿರುಪಾಣಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು. 'ಕಾಕನಕೋಟೆ'ಯ ವಸ್ತು, ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳು, ಅದು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೀವಾಳವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಹುದು. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ಸತ್ವವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ ಕೆಲವು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಜಾನಪದ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಗೀತನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸತ್ವ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಒಂದೆಡೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನವೋದಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಜಾನಪದವನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಮೊದಲು ಬಳಸಿಕೊಂಡವರೆಂದರೆ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಉಸುಕಿನ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇದರಿಂದ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ದೊರತಂತಾಯಿತು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಇದು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರಂತಹ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಯಾರೂ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ನಿಯೋಜಿಸಲಿಲ್ಲ, ಅಂತೆಯೇ ನವ್ಯ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಬಯಲಾಟಗಳು ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಹೊಂದಿದವು. ಮೊತ್ತ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ನಗರ ಪ್ರದೇಶದ ನಾಗರಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃನ್ಮನಗಳನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡವು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಮರುಹುಟ್ಟಾಯಿತು. ಈ ಹೊಸ ಅನುಭವದಿಂದ ದೊರೆತ ಉತ್ತೇಜನದಿಂದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟವನು, ಒಬ್ಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರನೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಯೋಗಾಯೋಗ ವಿರಬಹುದು. ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಕಲ್ಪನೆ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಈ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿತು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ರಚನಾ ತಂತ್ರ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾದದ್ದು. ಹಾಡು, ಸ್ವಗತಗಳು, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವಿವರಣೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದಂತೆ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳ ಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾಕ್ರಮ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿದ್ದು, ವಸ್ತು ರಚನೆ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಳಿಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸರಳಗೊಳಿಸಿತು. 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನೇ ಆದ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ—ಮೊದಲೆರಡನ್ನೂ ಮೇಳವಿಸಿ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಭಾವಗೀತೆಯ ಸೇರ್ಪಡೆಗೂ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲ. ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುರಿಯಿದೆ. ಸಮಾಜವಾದದ ಪ್ರಚಾರ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್, 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೂರೆ ಮಾಡುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದವರಾದರೂ ಇದು ಅಲ್ಲಿನ ನಕಲಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳ ತಂತ್ರ ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತನು ಕಥೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಂತಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕ್ರಿಯೆಗೆ—ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಥನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ

ಜೋಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಂತರಂಗ ಸಮಾಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಕಥಾ ವಿಸ್ತಾರ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳು, ಹೋರಾಟಗಳನ್ನು—ಪರಿಚಯಿಸುವ, ವಿವರಿಸುವ ಮೂಲಕ ವಸ್ತುನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮಿಮ್ಮೇಳ, ಭಾಗವತ, ಹನುಮನಾಯಕ—ಈ ಮೂರು ಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸುವಂತಿರುತ್ತವೆ. ರಸ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನವಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತಿಗಿಂತ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. 'ಹಯವದನ', 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಯಂತಹ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೂ ಅದ್ಭುತವಾದ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ಮಾಧುರ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ ಮುಕ್ತ ಶೈಲಿಯದು, ಗ್ರಾಂಥಿಕವಲ್ಲದ್ದು. ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ವ್ಯಂಜಕ ಶಕ್ತಿ ಅದ್ಭುತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಮಡಿವಂತಿಕೆಗೂ ಗಾವುದ ದೂರ. ನಾಗರಿಕರು ಅಶ್ಲೀಲವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ರಂಜಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ 'ರಾಧಾನಾಟ', ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ 'ತಮಾಷಾ'ಗಳ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸ ಬಹುದು. ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಸತ್ವವಿರುವುದು ಅಲ್ಲಿನ ಮಾತು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿರುವ ಶೃಂಗಾರ ಮನರಂಜನೆಯಲ್ಲಿ, ಲೈಂಗಿಕವಾಗಿ ತೀರ ಮಡಿವಂತ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ನಗರದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ಆಕರ್ಷಣೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಅವರ ಅದುಮಿಟ್ಟ ಸುಪ್ತ ಬಯಕೆಗಳಿಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹೊರದ್ವಾರ ಕಲ್ಪಿತವಾದಂತಾಯಿತು. ಹಿತಕರವಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ತನ್ಮಯರಾದರು. ತಾವು ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆಡಲಾರದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾರದ ಆಸೆಗಳನ್ನು ರಂಜಕವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅವರು ಗುರುತಿಸಿದರು. ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿಂತ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ರಂಜನೀಯವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ ಈ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ'ಯನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಳ್ಳಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಜನರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ವಿನೂತನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ಈಗಾಗಲೇ ಈ ನಾಟಕದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಡೆದಿವೆ. 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಬಯಲಾಟದಂತೆ ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿರುವ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ.

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಟ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರನಷ್ಟೇ

ಮಹತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಜೀವ ತುಂಬಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನ. ಅವನ ಬಳಿಕ, ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ತಲ್ಲೀನವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲ ನಟನಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಬೆಳಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸ ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅತ್ಯಗತ್ಯ ಪರಿಕರಗಳಾದುವು. ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯಕ್ಕೂ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಜೀವ ತಳೆಯುವ 'ರಂಗ ನಾಟಕ'ಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಗಾಧವಾದುದು. ವಾಸ್ತವ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದ ಅಂತರವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗಿರುವ ಅವಕಾಶವೂ ಕಡಿಮೆ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹತ್ವದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರ ಸಾಧನೆಯ ಬಹುಪಾಲು ಕೀರ್ತಿ, ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆಡೆಯಿಲ್ಲ. ಮೂಲತಃ ಜಾನಪದೀಯವಲ್ಲದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಈ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು ಕಾರಂತರ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷ ಸಾಧನೆ. ಕಂಬಾರ—ಕಾರಂತ—ಗಿರೀಶರೇ ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯ ಮತ್ತು ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ಮೂವರು ಪ್ರಮುಖರು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಸಮಗ್ರ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಅರಿವು ಮೂಡಿತ್ತು. ಗಿರೀಶರ 'ಹಯವದನ'ಕ್ಕೆ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಅಧಿಕೃತ ಮನ್ನಣೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೊಂದು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತಾದರೂ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕ ಕಂಬಾರರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ ಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿವೆ. ತಮ್ಮ ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಂಬಾರರಂತೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಉಳಿದವರೆಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಧರಿಸಿದರೆ ಕಂಬಾರರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವದ್ರವ್ಯವೇ ಜಾನಪದವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲು ಕಂಬಾರರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಅವರ ಕೊಡುಗೆ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದದ್ದು.

ಜನಪದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಬರೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ', 'ಹೇಳ್ತೇನ ಕೇಳ' ಎಂಬ ಅವರ ಆಧುನಿಕ ಲಾವಣಿಯ ಮುಂದಿನ ಭಾಗವೇ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ದ ಕಥಾವಸ್ತು. ಊರಿನ ದನಗಳನ್ನು ತಿಂದ ಜನರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಏಳು

ಪಟ್ಟೆ ಹುಲಿಯನ್ನು ಊರ ಗೌಡ ಬೇಟೆಯಾಡಲು ಹೊರಟಿದ್ದು, ಬೇಟೆಗೆ ಹೋದ ಗೌಡನನ್ನು ಕೊಂದು ಊರ ಹೊರಗಿನ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ, ಅವನ ವೇಷ ತೊಟ್ಟ ರಾಕ್ಷಸನೊಬ್ಬನು ಊರನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು, ಗೌಡಿತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿ ಬಾಳಗೊಂಡನೆಂಬ ಮಗನನ್ನು ಪಡೆದು ಊರನ್ನು ಆಳಿದ್ದು—ಮುಂತಾದ ಕಥಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೇ ಜಾನಪದೀಯವಾದದ್ದು. ಹಿಂದಿನ ಊರ ಗೌಡನ ಸಂತಾನವಾದ ರಾಮಗೊಂಡ ಅಂತರ ಪಿಶಾಚಿಯಾಗಿ ಊಳ್ಮರಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನ ಮಗ ಬಾಳಗೊಂಡ, ಓದಲು ಪರಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಮಳೆಯಿಲ್ಲದೆ ಜನ ಕಂಗಾಲಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪುರುಷತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನಪುಂಸಕರಂತಿದ್ದ ಊರ ಗಂಡಸರ ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಹೆಂಗಸರು ಅತೃಪ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಇಲ್ಲಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿದೆ. ಪರವೂರಿನಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗುವ ಬಾಳಗೊಂಡ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟ ಕ್ಷಣ, ಮಳೆಯಾಗುವುದೆಂದು ದೈವದ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಪ್ರವೇಶ ಊರವರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹುಸಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಬಾಳಗೊಂಡನೂ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಬಾಳಗೊಂಡನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವ ಯಕ್ಷಿಣಿಯರು ಅವನಿಗೊಂದು ರತ್ನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಮುಡಿದು ಸಮೃದ್ಧ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳನ್ನು ಸಂಭೋಗಿಸಲು ಸೂಚಿಸುವರು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಊರಿಗೆ ಮಳೆ ಬಂದು ಬರ ಮಾಯವಾಗಿ ಸಮೃದ್ಧಿಯುಂಟಾಗುವುದೆಂಬುದು ಅವರ ಹರಕೆಯಾಗಿದೆ. ಬಾಳಗೊಂಡನು ರತ್ನವನ್ನು ಮುಡಿದು ಕನ್ಯೆಯಾದ ಹೊಲೆಯರ ಕಮಲಿಯನ್ನು ಕೂಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡ ಅವನನ್ನು ವಂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ರತ್ನವನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿ, ತಾನೆ ಕಮಲಿಯನ್ನು ಸಂಭೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬಾಳಗೊಂಡನೇ ಯಕ್ಷಿಣಿಯರ ಹರಕೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿದ್ದವನಾದುದರಿಂದ ಈಗಲೂ ಮಳೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಬಾಳಗೊಂಡನಿಗೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗುರಿಯಿರುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬೇರನ್ನು ಅರಸುವುದು ಒಂದಾದರೆ, ಊರಿಗೆ ಕವಿದಿರುವ ಮಂಕನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು. ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಳುಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವ ರಹಸ್ಯಮಾತ್ರ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯದು. ನಾಟಕದ ಶಿಖರಪ್ರಾಯವಾದ ಬಾಳಗೊಂಡ—ಮುದಿಗೌಡರ ಹೋರಾಟದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ರಹಸ್ಯ ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮುದಿಗೌಡ ತನ್ನ ತಂದೆಯೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಅವನಿಂದ ತೇಜೋವಧೆಗೂ ಬಾಳಗೊಂಡ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ನೇರವಾಗಿ ಎದುರಿಸಿ ಹೋರಾಡದೆ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಎರಗಿ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಜಯ, ನಾಯಕನ ಉಜ್ವಲತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತಿಲ್ಲ.

ಮುದಿಗೌಡನನ್ನು ಕೊಂದು ಊರಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಜನಗಳ ಉದ್ಧಾರದ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಯಸಿದ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಆಸೆ ಸಫಲವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ರತ್ನವನ್ನು ಮುಡಿದು ಕಮಲಿಯನ್ನು ಸಂಭೋಗಿಸಲು ಹೊರಟ

ಅವನು, ವಿಧಿಯು ಬೀಸಿದ ಭ್ರಮೆಯ ಜಾಲಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದವನಂತೆ, ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಕಮಲಿಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಸಂಭೋಗಿಸುವ ದುರಂತ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ತಾಯಿ ಮಗನ ಸಂಭೋಗದ ಫಲವಾಗಿ ಊರಿಗೆ ಮಳೆ ಬಂದು ಜನ ಹರ್ಷಿತರಾದರೂ ಬಾಳಗೊಂಡನಿಗೆ ನಡೆದು ಹೋದ ಪಾಪಕಾರ್ಯದ ಅರಿವಾಗಿ ಖಿನ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಿಧಿಯಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗಿ ನಿರಾಸೆ, ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಯಿಂದ ಕುಸಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ, ರಾಮಗೊಂಡನೂ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ರಾಮಗೊಂಡನ ಆಗಮನದೊಂದಿಗೆ—ಅವನತಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ—ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಹುಟ್ಟಿನೊಂದಿಗೇ ಪಾಪವನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ಬಾಳಗೊಂಡ ವಿಧಿಯ ನಿಯತಿಯನ್ನು ಮೀರಲು ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟ ಉಜ್ವಲವಾದದ್ದು. ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನೇ ಕೊಂದು, ರಾಕ್ಷಸ ಸಂಯೋಗದಿಂದಾದ ತನ್ನ ಹುಟ್ಟನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದೆನೆಂದು ಕೊಂಡಿರುವಾಗಲೇ ಅವನು ಭ್ರಮಾಧೀನನಾಗಿ ತಾಯಿಯೊಡನೆ ಸಂಭೋಗಿಸಿದ ಪಾಪ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಬದುಕಿಗೆ ಅಂಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದುರ್ದೈವ ಅವನದು. ಪುರಾಣದ ಋಷ್ಯಶೃಂಗನು ತಂದ ಮಳೆ, ಸಫಲ ಕಾಮದ ಸಂಕೇತವಾದರೆ, ಬಾಳಗೊಂಡನು ತಂದ ಮಳೆ ವಿಕೃತಕಾಮದ ಫಲವಾಗಿದೆ. ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳ ಸಂಭೋಗದ ಅನೈತಿಕ ಫಲದಿಂದಾದ ಮಳೆ ಊರ ಜನರಿಗೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಹರ್ಷತಂದರೂ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಬದುಕು ನಿರರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಳೆ ತಂದು ಊರಿನ ಉದ್ಧಾರಕನಾಗುವ ಬದಲು ಮಳೆಗಾಗಿ ಆತನು ಬಲಿಪಶುವಾಗುವ ದುರಂತವಿದು. ಬಲಿಯ ಆಚರಣೆಯಂತಿರುವ ಅವನ ದುರಂತ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ವಿಹ್ವಲಗೊಳಿಸುವಂತಹದು. ಮನುಷ್ಯನ ಸದಿಚ್ಛೆ, ಸದ್ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ನಿರರ್ಥಕಗೊಳಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಪಾಪಕೂಪಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುವ ವಿಧಿಯ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಅಟ್ಟಹಾಸಕ್ಕೇ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಜಯ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಯಾರೂ ತಮ್ಮ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಜವಾಬ್ದಾರರಲ್ಲವಾದರೂ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರವರ ಕರ್ಮ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುತ್ತದೆ; ಅದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗಿದ ಬಾಳಗೊಂಡನ ದುರಂತ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದುದು. ಮುದಿ ಗೌಡನ ಪಾಪದ ಫಲ ಊರನ್ನು ಮುತ್ತಿ, ಮಳೆ ಬರದೆ ಕ್ಷಾಮ ಆವರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಬಾಳಗೊಂಡ ನಿವಾರಿಸಿದರೂ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿದ್ದ ಕಳಂಕವನ್ನು ತೊಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಂಶ, ಬಾಳಗೊಂಡನ ದುರಂತದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಊರಿನ ಜನರ ಉದ್ಧಾರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳದ ರಾಮಗೊಂಡ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಆಗಮಿಸಿ, ಅವರಿಗೆ ಆರಾಧ್ಯನಾಗುವುದೂ ಬದುಕಿನ ವಿಪರ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಪುಣ್ಯ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಜನಿಸಿದ ರಾಮಗೊಂಡ ಊರಿನ ನಾಯಕತ್ವಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯವಾದ ಅರ್ಹತೆ ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆಂಬುದೇ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆಯಾದರೂ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ದ ಕಥಾ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ ಸಾಧನೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ನಾಟಕದ ಕಾವ್ಯ ಗುಣ ಅದರ ನಾಟಕತ್ವವನ್ನೇ ಮರೆಸಿಬಿಡುವಂತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಕೇತಗಳು ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟ ಪಡಿಸುವುದಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆಗಾಗಿಯೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಭಾಷೆಯ ಸಮೃದ್ಧಿಗೆ ಸೋತ ಕವಿಯಂತೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಅದರ ಅಪವ್ಯಯಕ್ಕೂ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆಂಬ ಸಂದೇಹಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ಭಾವುಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಾಗಿಲ್ಲ. ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಮೇಳದ ಗುಂಪಿನಂತೆ ಊರಿನ ಜನರು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ವಾತಾವರಣವೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗುವಂತೆಯೂ ಇದೆ. ಊರಜನರ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಮರುಕವನ್ನು ತರಿಸುವಂತಿದ್ದು ಕರುಣಾಜನಕವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆಯೂ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಕ್ರಿಯಾ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವನತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಊರಜನರ ಸಂಕಷ್ಟವನ್ನು ಮರುಕ ತರಿಸುವಂತೆ ಕರುಣಾಜನಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ದೋಷವೆನ್ನಬಹುದು. ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಯ ಎದುರು ಊರವರು ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ಉದ್ಧಾರಕನ ಬರವನ್ನು ಹಾರೈಸುವ ಚಿತ್ರ, ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯರಿಗಿರುವ ಅವತಾರದ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನೂ ನಾಟಕಕಾರರು ವ್ಯಂಗ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಂಡಿಸದೆ ಇರುವುದರಿಂದ, ನಾಟಕದ ನಿಲುವು ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬಾಳೆಗೊಂಡನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದುರಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಪಡೆದಿರುವ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ, ಊರ ಜನರ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆಗೆ ಕಾರಣವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದರೆ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ', ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಜನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕಂಬಾರರು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯವೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅರಳುತ್ತವೆ. ಫಲವತ್ತಿನ ಸಂಕೇತವಾದ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದಿಗೆ 'ಉಳುವವನೇ ಭೂಮಿಗೆ ಒಡೆಯ' ಎಂಬ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜವಾದವನ್ನೂ ಹೊಂದಿಸುವುದು ನಾಟಕದ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗದಂತೆ, ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಬ್ಬ ಊರ ಗೌಡನಿದ್ದಾನೆ. ಊರಿನ ಚೆಂದುಳ್ಳಿ ಹೆಣ್ಣುಗಳು, ಫಲವತ್ತಾದ ಭೂಮಿಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನದೇ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಗೌಡನ ಆಸೆಗೆ ಸರಿಜೋಡಿಯಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲ.

ತೋಳಿನಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಂದೂಕಿನ ಬಲದಿಂದ, ಹಣದಿಂದ ಗಳಿಸುವ ಈತ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೇತದಂತಿದ್ದಾನೆ. ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಂತಿರುವ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರ, ನಾಯಕ ಬಸಣ್ಣನಿಗಿಂತ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಬಸಣ್ಣ ಪೌರುಷ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದು ಊರ ಗೌಡನಿಂದ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೊಳಗಾದವರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡನ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೆ ಬಗ್ಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಗುರ್‍ಯಾನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ತುಂಬಿ ನಿಂಗಿಯೊಂದಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡನು ಹಾಕಿದ ಪಣವನ್ನು ಗೆದ್ದು, ತನ್ನ ಹೊಲವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಸಣ್ಣನೇ ಗೌಡಿತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿ, ಅವಳ ಮಾತೃತ್ವದ ಹಂಬಲವನ್ನು ಪೂರೈಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಅಪಮಾನಿತನಾದ ಊರ ಗೌಡನ ಕಡೆಯ ಬಿನೂರು ಮಂದಿ ಪುಂಡರು ಬಸಣ್ಣನನ್ನು ಕೊಂದು ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಕಥಾ ರಚನೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದೂ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವಂತಿದೆ. ಗೌಡ, ಬಸಣ್ಣ, ಗೌಡಿತಿ—ಇವರೆಲ್ಲ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸುವ ಸಾಧನಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬಯಲಾಟದ ವಿದ್ಯುಕ್ತ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ನಾಟಕದ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿರುವ ಹಾಡುಗಳೂ ಉಜ್ವಲವಾಗಿವೆ.

'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಅಪೂರ್ವ ಬಗೆಯ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ. ಲೈಂಗಿಕ ಪೌರುಷವನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ಶಕ್ತಿ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಕಂಬಾರರು ಅದರ ಅತಿರಂಜನೆಗೆ ತೊಡಗಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸರಳವಾಗಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನ ಹೊಲವನ್ನು ಗೌಡನಿಂದ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಬಸಣ್ಣನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಪಣ' ತೀರಾ ಶಿಥಿಲವಾದ ಮಾದರಿಯದು. ಇದು ಉಳುವವನ ನ್ಯಾಯವಾದ ಒಡೆತನವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿಸಿ, ಭಾವನಾ ಪ್ರಧಾನ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರಣಯಾರಾಧನೆ, ಹೆಣ್ಣಿನ ತಾಯ್ತನದ ಹಂಬಲ—ಇಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ದುರಂತ ರಮ್ಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರಾದರೂ ಭೂಮಿಯ ಒಡೆತನವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ನಿಲುವು ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುವಂತಿದೆ.

ಕಂಬಾರರ 'ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಹೋರಾಟವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು, ವಾಸ್ತವದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರ ಅಥವಾ ವಿದ್ಯುಕ್ತ ಆಚರಣೆಗಳ ನೆರವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸದೆ, ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಜಾನಪದವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಿವಾಪುರದ ದೇಸಾಯಿಯ ದರ್ಪ, ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ದಂಗೆಯೆದ್ದ ಹಳ್ಳಿಯ

ಜನ, ಸಿದನಾಯ್ಕನ ಸಮರ್ಥ ನಾಯಕತ್ವದ ಮೂಲಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಬಂದಾಯದಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ, ಸಿಕ್ಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವುದು—ಎಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ಆಮೇಲೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಊರಿಗೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ಗುರುವಯ್ಯನವರು ದಂಗೆಕೋರರಿಗೆ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರ ಒದಗಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲೇ ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪಟ್ಟಣ ಸೇರಿದ್ದ ಸಿದನಾಯ್ಕನು ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಾಯಕತ್ವ ವಹಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿನ ದೋಷವೆಂಬಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಂಪಕ್ಷವಲ್ಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯಾದರೆ ಅದು ಅಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬುದೇ ನಾಟಕದ ಸಂದೇಶ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯನ್ನು ಜನತೆಯ ನೆರವಿನಿಂದಲೇ ಸಂಹರಿಸುವ ಗುರುವಯ್ಯ, ಸಿದನಾಯ್ಕ ಮುಂತಾದ ನಾಯಕರು ಹಳ್ಳಿಯ ಆಸ್ತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮಲ್ಲೇ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ದೇಸಗತಿಯನ್ನು ಸಿದನಾಯ್ಕ ಪಡೆಯುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವಲ್ಲ. ಅವರ ಈ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಹಳ್ಳಿಯ ಹತ್ತೂ ಸಮಸ್ತರು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವುದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುರುಬನಿಲ್ಲದೆ, ಕುರಿಗಳು ಬದುಕಲಾರವು, ಕುರುಬನೇ ತೋಳನಾದರೆ ಅವನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಬಹುದು, ಆದರೆ ಕುರುಬನೊಬ್ಬ ಕುರಿಗಳಿಗೆ ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ್ವಂತಬುದ್ಧಿಯಿಲ್ಲ. ಈ ಇಂಗಿತವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ದೇಸಾಯಿಯನ್ನು ತೋಳನಿಗೆ, ಸಿದನಾಯ್ಕನನ್ನು ಕುರುಬನಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವ ಓಂಕಾರಿಯ ಪಾತ್ರ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಓಂಕಾರಿಯ ಕನಸು, ಸಿದನಾಯ್ಕನ ಆದರ್ಶ, ಉರಿಸಿಂಗನ ಆವೇಶ—ಮೂರು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದರೆ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಫಲವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ಗುರುವಯ್ಯನ ಕುತಂತ್ರ ಈ ಮೂರು ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅಗಲಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂವರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಅವಿಶ್ವಾಸ ಮೂಡಿಸಿ, ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟಿಸಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವಲ್ಲಿ ಗುರುವಯ್ಯ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಊರ ಕನಸಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತಿದ್ದ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯಂತಿದ್ದ ಓಂಕಾರಿಯನ್ನು ಸಿದನಾಯ್ಕನೇ ಕೈಯಾರ ಕೊಲ್ಲುವುದು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಸಿದನಾಯ್ಕನು ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುವುದು, ಬಂದೂಕಿನವರ ನೆರವಿನಿಂದ ಊರ ಜನರನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುವುದು—ಇವೆಲ್ಲಾ ಇನ್ನೂ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬಹುದಿತ್ತು ಎನ್ನಿಸಿದರೂ ಸಿದನಾಯ್ಕನ ಒಂಟಿತನದ ದುರಂತ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದೆ. ಉರಿಸಿಂಗನು ಸೆರೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದನೆಂಬ ಸೂಚನೆ, ಕ್ರಾಂತಿಯು ಮುಂದುವರಿಯುವ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ', 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ', 'ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ'—ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಶೋಷಣೆಯ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಹೋರಾಟವನ್ನು. ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ಮೂರು ಹೋರಾಟಗಳೂ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಯ ಅಪರಿಹಾರ್ಯತೆಯನ್ನೇ

ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿವೆ. 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಮತ್ತು 'ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ'ದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಗಳ ನಿರ್ಮೂಲವಾದರೂ ಅವರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಗುಣಗಳಿಗೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜಯ ಸಿಗುತ್ತದೆ. 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕನೇ ಗೆದ್ದು ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬಸಣ್ಣನ ಸಾವು ಬಲಿಯ ಆಚರಣೆಯಂತೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಅವನ ನೆತ್ತರು ಬಿದ್ದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಗಳು ಎದ್ದು ಹಸಿರು ತುಂಬಿತೆಂಬ ಮಾತು, ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಭರವಸೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. 'ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ'ದ ಉರಿನಿಂಗ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಸಿದನಾಯ್ಕ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಹಯವದನ' ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ನೆರವಿನಿಂದ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಟಾಮಸ್‌ಮಾನ್ನನ ಜರ್ಮನ್ ನೀಳ್ಗತೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ತಾವು ಋಣಿಯಾಗಿರುವುದಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ವೇತಾಲ ಪಂಚ ವಿಂಶತಿ ಕಥಾ'ದ ಆರನೆಯ ಕಥೆ, ಟಾಮಸ್‌ಮಾನ್ನನ ಮೂಲ ಆಕರ. ದೇವದತ್ತ.... ಪದ್ಮಿನಿ... ಕಪಿಲರ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಲು ಕಾರ್ನಾಡರು ವಿಶೇಷ ಶ್ರಮವಹಿಸಿಲ್ಲ, ವಸ್ತು ರಚನೆ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳಿಗಾಗಿ ಅವರು ಜರ್ಮನ್ ನೀಳ್ಗತೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಯವದನನ ಕಥೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಸ್ವಂತಕಥೆ. ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನ ಅಪೂರ್ಣತೆ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯೂ ಕಾರ್ನಾಡರ ಸ್ವಂತಿಕೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನ ನಿರಂತರ ಹೋರಾಟವನ್ನೇ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಕಥೆ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವದತ್ತನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಪಿಲನ ದೇಹ ಶಕ್ತಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರೇಮಿಸಿ, ಬಯಸುವ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಆಸೆ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದ್ದು ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಶೈಲೀಕೃತ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ, ಅಲ್ಲಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ನಾಟಕಕಾರರ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ದೃಷ್ಟಾಂತವೆಂಬಂತೆ ಇಲ್ಲಿನ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಪದ್ಮಿನಿಯೇ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪಾತ್ರವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಪದ್ಮಿನಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದಲೂ ಬಿಡಿಸಲು ಬಾರದೆ ಇರುವಂತಹುದು. ದೇಹ ಮನಸ್ಸುಗಳೆರಡನ್ನೂ ತುಂಬಿ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಗಂಡಸಿಗಾಗಿ ಹಾರೈಸುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಚಿರಕಾಲದ ಹಂಬಲವನ್ನೂ ಆಕೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವರೆ ಅಪ್ರತಿಮ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ದೇಹಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಪರೂಪ. ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಆಯ್ಕೆಯ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದಾಗ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಡಿತನೂ ಲಲಿತಾಂಗನೂ ಆದ

ಸ್ವಜಾತಿಯ ದೇವದತ್ತನನ್ನೇ ವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಪ್ರತಿಮ ದೇಹಶಕ್ತಿಯ ಕಪಿಲನಾದರೋ ದೇವದತ್ತನ ಪರಮ ಸ್ನೇಹಿತ, ಇದರಿಂದ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಕೊರಗು ಕೆರಳಲು ಅವಕಾಶವಾದಂತಾಯಿತು. ಒಳಗೊಳಗೆ ಆಕೆ ಕಪಿಲನಿಗಾಗಿ ಹಾರೈಸಿದಳು. ಕಪಿಲನೂ ಆವಳ ಆಸೆಗೆ ತನಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸಿದ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವೆಂಬಂತೆ, ದೇವದತ್ತ—ಕಪಿಲರಿಬ್ಬರೂ ಮಹಾಕಾಳಿಯ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರನ್ನು ಬದುಕಿಸಲು ದೇವಿ ಒಪ್ಪಿದಾಗ, ತನಗರಿವಿಲ್ಲದೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ದೇಹದ ರುಂಡ ಮುಂಡಗಳನ್ನು, ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡಿ ಜೀವ ಬರಿಸಿದಳು. ಋಷಿಯೊಬ್ಬನ ತೀರ್ಪಿನಂತೆ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ ಕಪಿಲನ ಮೈಸೇರಿದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಗಂಡಸಿನೊಡನೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಊರು ಸೇರಿದರೆ, ಕಪಿಲನ ತಲೆ ದೇವದತ್ತನ ಮೈಪಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರಾಸೆಯಿಂದ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ನಿಜವಾದ ದುರಂತ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಕಪಿಲನ ದೇಹಕ್ಕಾಗಿ ಆಕೆ ಹಾರೈಸಿದ್ದರೂ ಅದರ ರುಚಿ ಅವಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ, ಅವಳ ಅರಕೆಯ ಅಗಾಧ ಸ್ವರೂಪವೆಂತಹುದೆಂಬುದರ ಅರಿವು, ಅವಳಿಗಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ಕಪಿಲನ ದೇಹದ ರುಚಿ ಅವಳ ನರನಾಡಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ದೇವದತ್ತನಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ತಲೆದೋರುತ್ತದೆ. 'ತಲೆಯಂತೆ ದೇಹವೆಂಬ' ನೀತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಆತ ಮೊದಲಿನ ಲಲಿತಾಂಗನೇ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ನಿರಾಸೆಗೊಂಡ ಪದ್ಮಿನಿ ತನ್ನ ಮಗುವನ್ನೂ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಕಪಿಲನನ್ನು ಅರಸುತ್ತಾ ಕಾಡನ್ನು ಸೇರಿ ಅವನನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಬಂದ ದೇವದತ್ತನಿಗೂ ಕಪಿಲನಿಗೂ ನಡೆದ ಕತ್ತಿ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ—ಕೊಲೆ, ಎರಡೂ ಎಂಬಂತೆ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಮಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರೊಡನೆ ಚಿತೆಯೇರುವ ಅಪೂರ್ವ ಮಾದರಿಯ ಮಹಾಸತಿಯಾಗಿ ಪದ್ಮಿನಿಯೂ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ.

ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನ ದುರಂತವನ್ನೇ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಬದುಕು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಆದರ್ಶವೇ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುವಂತಿರುವುದರಿಂದ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಣದ ಮನುಷ್ಯ ಅಸ್ವಸ್ಥನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಪದ್ಮಿನಿಯ ನೋವನ್ನು ಭಾವಪರವಶವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವಳ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ದುರಂತಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವೇ ಒಡೆದು ಕಾಣುವಂತಿದೆ. ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಮನುಷ್ಯನ ಹಂಬಲವನ್ನೇ ನಾಟಕ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದೆ.

ಪ್ರಧಾನ ಕಥೆಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಹಯವದನನ ಕಥೆ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಕುದುರೆಯ ಮುಖವುಳ್ಳ ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದು ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾಗಲು ನಡೆಸಿದ

ಹೋರಾಟವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹಯವದನ'ವೆಂಬ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ ಈ ಪ್ರಸಂಗವೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ಕಥೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪದ್ಮಿನಿಯ ಕಥೆಯ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಮುನ್ನವೇ ಹಯವದನನ ಪ್ರಸಂಗ ಆರಂಭಗೊಂಡಿದೆ. ಆತನೂ ಚಿತ್ರ ಕೂಟದ ಮಹಾಕಾಲಿಯ ವರದಿಂದಲೇ ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯನಾಗಲು ಹೊರಟ ಹಯವದನ ಪೂರ್ಣ ಕುದುರೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟರೂ ಅದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಸಂತೋಷವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮಗನ ಸವಾರಿಯಿಂದಾಗಿ ಉಂಟಾದ ಹರ್ಷದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಕುದುರೆಯ ಕೆನೆತವೂ ಲಭಿಸಿ ಪರಮಾನಂದದಿಂದ ಬದುಕುತ್ತಾನೆ.

'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನ ಪೂಜೆ ಕೇವಲ ವಿಧ್ಯುಕ್ತ ಆಚರಣೆಯಾಗಿರದೆ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಪಡುವುದು, ಇಲ್ಲಿನ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷ. 'ಹೇಗೆ ನೋಡಿದರೂ ಅಪೂರ್ಣತೆಗೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವ', ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನೂ ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಆಗಿದ್ದು, ಪೂರ್ಣತ್ವವು ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಒಗ್ಗಲಾರದೆಂಬುದನ್ನೇ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ದೇವರು, ಮನುಷ್ಯ, ಪ್ರಾಣಿ—ಹೀಗೆ ಮೂರು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಮೂರು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ಧಾಟಿ, ಪ್ರಹಸನದಂತಿರುವುದರಿಂದ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಭಾವಪರವಶತೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿಲ್ಲ. ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾದಂತೆ, ಪರಿಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯ ಅಥವಾ ದೇವತೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ನಾಟಕದ ಆಶಯವೆನ್ನಬಹುದು.

ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡ ಜನಪದ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಹಯವದನ'ದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಗವತ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮುಖವಾಡಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ—ಇವೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದ ಶೈಲೀಕರಣವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಿವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ದೃಶ್ಯ ವಿಂಗಡಣೆಗಳಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ವಾರ್ಧ–ಉತ್ತರಾರ್ಧಗಳೆಂದು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಯವದನ ಮತ್ತು ಪದ್ಮಿನಿಯ, ಎರಡೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಲು ಭಾಗವತನ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಸಹಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಭದ್ರವಾದ ನೆಲೆ ದೊರೆತಿದೆ, ಮಹಾಕಾಳಿಯು ಪದ್ಮಿನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದಾಗ ಸೋಮಾರಿಯಂತೆ ಆಕಳಿಸುವುದು, ಕಪಿಲ—ದೇವದತ್ತರನ್ನು ಟೀಕಿಸುವುದು, ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನೂ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಚುಚ್ಚುವುದು ಇವೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಭಕ್ತಿಪರವಶವಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬೊಂಬೆಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಅಂತರಂಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವ

ತಂತ್ರವೂ ಭಾವಪರವಶತೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗದಂತೆ ಪಾತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವ ಹವಣಿಕೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕವು 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಮತ್ತು 'ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ'ಗಳೆರಡರ ಸಮನ್ವಯವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ 'ಹಯವದನ' ಕನ್ನಡದ ಅಸದೃಶವಾದ ನಾಟಕವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು.

ಎಚ್.ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯನವರ 'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ', ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿನೂತನ ಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನಬಹುದು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಚನ್ನಯ್ಯನವರು ಕಥಾ ನಾಟಕವೆಂದೂ ಕರೆದಿರುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಳ ಆತಂಕವಿಲ್ಲದೆ ಕರಪಾಲ ಮೇಳದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯಿದೆ. ಬಯಲಾಟಗಳಂತೆ ಭಾಗವತನಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅಂತು, ಕೇಶಿ, ಸನ್ಯಾಸಿನಿಯರು ಭಾಗವತನ ಕೆಲಸವನ್ನೇ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿಯೂ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ತತ್ವ ಪದಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿ ಸೊಗಸಾಗಿದೆ. ಅಂತು, ಕೇಶಿ, ಮುಂತಾದವರು ಇಸ್ಪೀಟಾಟವಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಸೈನಿಕರಿಬ್ಬರು ಅವರನ್ನು ಬಂಧಿಸಲು ಹೋಗಿ ಕರ್ತವ್ಯ ಮರೆತು, ಆಟದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯರಾಗಿ ತಾವೇ ಬಂಧನಕ್ಕೊಳಗಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ 'ಮೈಮ್'ನ ಬಳಕೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಜನನಾಯಕನ ಗತ್ತು ಗೈರತ್ತುಗಳನ್ನು, ಹಿಂಬಾಲಕರ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು, ಸೂಚಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ಮೈಮ್ ಬಳಕೆಯಿದೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ರಂಜನೀಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ತೀರಾ ಗ್ರಾಂಥಿಕವೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅಥವಾ ಅಲಂಕಾರಿಕವಾದ ಸಡಗರದ ಜನಪದ ಭಾಷೆಯೂ ಆಗಿರದೆ ಆಡು ಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದು ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. 'ನಾಟಕ, ಖುಷಿ ಪಡಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಯೋಚಿಸಲೂ ಹಚ್ಚಬೇಕು—ಅದು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಇರುವಂಥದು, ಆ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ಬದಲಾಗುವಂಥದು, ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಬೇಕು'—ಎಂದು ನಂಬಿರುವ ಚನ್ನಯ್ಯನವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಯೇ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ', ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಾಗ ನಡೆದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಆಶಯ ವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ರಾಜಶಾಹಿ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಗಳ ಸಮಾಜವಾದಿ ಸರ್ಕಾರ—ಹೀಗೆ ಇತಿಹಾಸದ ಮೂರು ಪರ್ವಗಳನ್ನೂ ಕಥಾ ರಚನೆ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ರಾಜಶಾಹಿಯನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿ ಜನತಾ ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜನನಾಯಕ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸುಭಿಕ್ಷ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಹಿಂಬಾಲಕರ ಗುಂಪಿನ ಬಲ ಮತ್ತು ಸೈನ್ಯದ ನೆರವಿನಿಂದ ದರ್ಬಾರು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಿರಾಶೆಗೊಂಡ ಜನನಾಯಕನ ಸಾವಿಗೆ

ನಿಮಿತ್ತವಾದ ಯುವಕನೂ ನಿರ್ನಾಮವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹಿಂದಿರುಗಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಜನನಾಯಕನಾಗಿ ಜನರನ್ನು ದಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಮಾಡಬಹುದೆಂದು, ಅವನಿಗೆ ಮಂತ್ರ ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿಸಿದ ಮುದುಕಿಯೇ ತಂತ್ರದಿಂದ ಅವನ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. 'ಮುಂದೆ ಜನಾನ ರಾಜ್ಯ ಆಳಿದ್ರು ರಾಜ್ಯ ಸುಭಿಕ್ಷಾತು, ಎಲ್ಲಾ ಚೆಂದಾಗಿದ್ರು' ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ನಾಟಕ ಸರಳವಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ, ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರದ ನಾವೀನ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಹಸಿದ ಹೊಟ್ಟೆಯ ಜನರ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತ, ಈ ನಾಟಕ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಧಾರ್ಮಿಕ, ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ನಡೆಸಿದೆ. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಸನ್ಯಾಸಿನಿ, ತತ್ವದ ಪದಗಳು, ಮಂತ್ರದ ಬಲದಿಂದ ಜನನಾಯಕನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದು—ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ರಂಜನೆಗಾಗಿ ಬಳಸದೆ ವಿಡಂಬನೆಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಹಳೆಯನ್ನೂದುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ಕುರಿತೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ, ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೇವಲ ಸಮಾಜವಾದದ ಪ್ರಚಾರ ನಾಟಕವಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದಾದ ಅಪಾಯವೂ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿದೆ.

ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿರುವ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿವೆ. ಸಮೃದ್ಧ ಜಾನಪದ ಸಂಪತ್ತಿನ ಗಣಿಯಂತಿರುವ ಹೊಲೆಯರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಹೊಲೆಯರ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಅವಿನಾ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಉತ್ಸವಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಇಂತಹ ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರಣ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಬಲಿಯ ಆಚರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನ ದುರಂತಕ್ಕೂ ಬಲಿಯ ಆಚರಣಾ ವಿಧಿಗೂ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ, ಸಂದರ್ಭ ವಿವರಣೆಗೆ ಸಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಜಾನಪದ ಮುಕ್ತ ತಂತ್ರದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಆಡಳಿತ ವೈಖರಿಯ ವರದಿ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಭಟ್ಟನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರವನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರ 'ಮೂಕ ನಾಯಕ'ವೆಂಬ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯದ ವಿಡಂಬನೆಯಿದ್ದು ಸೂತ್ರಧಾರನು ಪಾರ್ಟಿಪ್ರಭುವನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ, ಅಶರೀರವಾಣಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ, ಬಯಲಾಟದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅವರ ತೀರಾ

ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕವಾದ 'ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಸಂಗೀತ, ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ, ಕುಣಿತ—ಮುಂತಾದವುಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ವೈಭವೀಕರಣವೇ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದ ವಿಡಂಬನೆಯೊಂದಿಗೆ ಅದು ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೂ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜನಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಡು, ಕುಣಿತಗಳ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಶರಣು ಹೋಗುವ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು. ಕಟುವಾಗಿಯೇ ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಮಂದಿಗೆ ಬೇಕು ಅಂತ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದದ್ದನ್ನ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಕೂಲಿ ಹೆಂಗಸಿನ ಕುಣಿತ ಆಗ್ತದ'—ಎಂದೆನ್ನುವ ವಿದೂಷಕನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಟೀಕೆಯಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಡುಗಾರನ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ತಡೆಯುವ ವಿದೂಷಕನು, ನಾಟಕದ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದಾಗ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ರಾವಣ—ಕಾರ್ತವೀರ್ಯರ ಕಾಳಗದ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅವನೇ ಹಾಡುಗಾರನನ್ನು ಹಾಡಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದವರು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬಿಸಿದ ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ನಂ ಕಂಪ್ನಿ'ಯಂತೆ ಪಾಟೀಲರ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ'ಗೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ, 'ನಂ ಕಂಪ್ನಿ'ಗಿಂತ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕ, ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಗುರಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಗಂಭೀರ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಿದೆಯಾದರೂ ಪ್ರಹಸನದ ರಂಗಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಸಮಾನಾಂತರ ಕಥೆಗಳಿವೆ, ಗೋಕರ್ಣದಲ್ಲಿ 'ಲಿಂಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ'ಗೆ ಕಾರಣನಾದ ರಾವಣನ ಕಥೆ ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದರೆ, ಊರ ಗೌಡನ ಷಂಢತನದ ಲಾಭ ಪಡೆದು ಅವನ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಭೋಗಿಸುವ ಹಿಂಬಾಲಕ ಬಸ್ಯಾನ ಕಥೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾದದ್ದು. ಈ ಎರಡೂ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಹಾಸ್ಯ, ಶೃಂಗಾರ ಮುಂತಾದ ರಂಜನೆಗಳಿಂದ ಕೊಂಡಿ ಹಾಕುವ 'ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜಾನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'ಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಹಾಚತುರ. ನಾಟಕದ ಸರ್ವಸ್ವವೂ ಅವನೇ ಆಗಿದ್ದು ಪಾಟೀಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೆಲ್ಲ ಅವನ ಮೂಲಕವೇ ಮಂಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಪಾಟೀಲರ ವಿಡಂಬನೆ ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೇ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಕ, ಪತ್ರಿಕಾ ವಿಮರ್ಶಕ, ವಾಚಕವಾಣಿ ಜಗಳ ಗಂಟಿಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು— ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ತಡವಿಕೊಂಡು

ಗೇಲಿಯುಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ ; 'ಗೋಕರ್ಣದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ದೈವೀಶಕ್ತಿಗಳ ಒಳಸಂಚಿನಿಂದ ರಾವಣನ ಅಧಿಕಾರ ಮದ ವಿಫಲಗೊಂಡು ಗಣಪತಿಯಿಂದ ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಯಾಯಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಷಂಡಗೌಡನ ವಿಕೃತದಾಹ ವಿಫಲಗೊಂಡು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಕಾಮದ ವಿಜಯವಾಯಿತು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿರುವ ಭಾಗವತನ ವಿಡಂಬನಾ ವಿಮರ್ಶೆ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೊಗಸಾದ ಅಣಕಾಟವೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿವೇಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಪುನರ್ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸುವ ವ್ಯರ್ಥ ಸಾಹಸಗಳು ಪಾಟೀಲರ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ತುತ್ತಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಸ್ವತಃ ಪಾಟೀಲರು ಈ ಜನಪದ 'ತಂತ್ರ-ಮಂತ್ರ' ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತರು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವರ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ'ಯ ಪ್ರಭಾವವೋ ಎಂಬಂತೆ ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ 'ಮಿಸಳಭಾಜಿ' ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಕಾಕತಾಳೀಯ ವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ 'ಮಿಸಳಭಾಜಿ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅತಿರಂಜಿತ ಪ್ರಚಾರಗಳಿಗೆ, ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ ಪಾಟೀಲರು ನೀರೆರಚಿ ತಣ್ಣಗೆ ಮಾಡಿದರೆಂಬುದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ.

ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಏರ್ಪಡುವ ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಪಾಟೀಲರು ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಹಾಸ್ಯವು ತೀರಾ ಸಹಜವಾದದ್ದು. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿರುವುದರಿಂದ 'ಜಗದಂಬೆಯ ಬೀದಿ ನಾಟಕ' ಮತ್ತು 'ಬುರಡೀ ಬಾಬಾನ ಲಕ್ಷ್ಮಾಪಹರಣ'ಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯ ಅಣಕಾಟಗಳಾಗಿವೆ. ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಗೇಲಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದರೊಂದಿಗೆ, ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರವೇ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ಇಲ್ಲಿನ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಸ್ತು—ರೂಪಗಳ ವಿಸಂಗತಿಯಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ.

ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಜಾನಪದವನ್ನು ಪಾಟೀಲರು ರಂಗಭೂಮಿ ಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರೂ ಅದರ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗಾಗಿ ಜನಪದದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸ ಬಹುದೇ ಹೊರತು, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ತಳ್ಳಿ ಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ

ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳಿವೆ. 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೇ ಜನಪದ ಕಥೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಅದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಬೇಕೆನ್ನಲು ಪಾಟೀಲರ 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ' ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳೇ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿಗೆ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕವು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ ಒಂದು ಸಮರ್ಥ ಜಾನಪದ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಿವೇಕಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ಅಧಿಕಾರ ಅಥವಾ ಶಕ್ತಿ, ಸುತ್ತಲಿನವರಿಗೆ ಕಂಟಕ ಪ್ರಾಯವಾಗಿ ಸ್ವವಿನಾಶಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗುವ ದುರಂತವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದೆ. ಎಲ್ಲಿಯೂ ವಾಚ್ಯಕ್ಕೆಡೆಯಾಗದಂತೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯದ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಸರಳವಾದ ಜನಪದ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ವರ ಕೊಟ್ಟ ಶಿವನ ಮೇಲೆ ತಿರುಗಿಬಿದ್ದ ಭಸ್ಮಾಸುರನಂತೆ ಪಾಟೀಲರ ಬುಡ್ಡನೂ ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಮುದುಕ ಮುದುಕಿಯರನ್ನು ಸಿಟ್ಟಿನ ರಭಸದಲ್ಲಿ 'ಕಲಾಸ್' ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವಿವೇಕದಿಂದ ತಾನೂ 'ಕಲಾಸ್' ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಹಸನದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಹ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಂಡಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಭವಿಷ್ಯ ಸೂಚಿಯಂತಿರುವ ಈ ಮುಕ್ತಾಯ ಸಾಂಕೇತಿಕವೂ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಿದೆ. 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ'ದ ಭಾಷೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿನೂತನ ಮಾದರಿಯದು. ಪದ್ಯ ಗಂಧಿಯಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಗದ್ಯವು ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತದ ನೆರವಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೂ ಉಜ್ವಲವಾಗುವಂತಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಸೂಕ್ತವಾದ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕಸುವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದವು. ಆದರೆ ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನ್ನಿಸುವ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ಕೈ ಬೆರಳ ಮೇಲೆ ಎಣಿಸುವಷ್ಟಿವೆ, ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ಥಗಿತ ಗೊಂಡಂತಾಗಿದೆ. ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಜನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೇ ಈ ಸಂಗತಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. 'ಕಾಕನಕೋಟೆ', 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ', 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ', 'ನಾರ್ಸಿಸಸ್'—ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಜಾನಪದ ಸತ್ವವಿರುವುದು ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಜಾನಪದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿಯೇ ಹೊರತು ಹಾಡು, ಆಚರಣೆಗಳಿಂದಲ್ಲ.

ಜನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು, ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಾಗಿ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆ. ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಚಿರಕಾಲ ನಿಲ್ಲಬಹುದಾದ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆಯೆಂಬುದು ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದವಾದ ವಿಚಾರವೆನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೇ ಗುರಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರನನ್ನೂ ಹಿಂದೆ ಸರಿಸಿ ಏನಕೇನ ಪ್ರಕಾರೇಣ ಮನರಂಜನೆಗೆ ತೊಡಗಲು ಅವಕಾಶವಾಗುವ ಅಪಾಯ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿದೆ; 'ಜನಪದ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ 'ಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕ' ಕೇವಲ ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗವಾಗತೊಡಗಿದರೆ, ಅದು, ಅವರ ಮನರಂಜನೆಯ ಸರಕು ಮಾತ್ರವಾಗಿ, ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಿತ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸದೆ ಹೋಗುವ ಹೆದರಿಕೆಯಿದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಈಗ ಆಗಿರುವುದೂ ಹಾಗೆ....'[3]—ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಒತ್ತು ಬಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿಬಿಡುವುದರಿಂದಲೇ ಹೀಗಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರೇ 'ಇಂತಹ ಮನರಂಜನೆ'ಗೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆಂದ ಮೇಲೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರ ವಿಚಾರ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ, ನಿರ್ದೇಶಕರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸುವ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ನಿರ್ದೇಶನ ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಗಂಭೀರವಾದುದು ಮತ್ತು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಎಂಬ ಅರಿವು ಇನ್ನೂ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ತಲುಪಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಲಾಭವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ನೆರವಿಗೆ ನಿಂತು, ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಅದ್ಭುತವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಬಹುದು. ಈಗಿರುವಂತೆ, ನಗರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ 'ಬಾಯಿ ಚಪ್ಪರಿಕೆ'ಯ ಸಾಧನವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿರುವುದು ಕಟುವಾದರೂ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ.

❑

ಏಕಾಂಕ, ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕ, ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ಮತ್ತಿತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು

'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ವನ್ನು ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಚಳುವಳಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ' ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿಹಂಗಮ ನೋಟವೊಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿರುವ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಲ್ಲ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಎಂದೂ ಅವಕಾಶವಿರಲಿಲ್ಲ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆ ಮತ್ತು ದಿಟ್ಟತನಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕೆ ಏಕಾಂಕಗಳ ಕಾಣಿಕೆ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು. ಕನ್ನಡ ಏಕಾಂಕದ ಮೂಲವನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಸ್ಕೃತದ ವ್ಯಾಯೋಗ, ಭಾಣ, ಅಂಕ, ವೀಥಿಗಳೆಂಬ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತೆ, ಸಣ್ಣಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಹುಟ್ಟಿನ ಮೂಲವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅರಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಂತೆಯೇ ಇದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ರೂಪಕಗಳಿವೆಯಾದರೂ, ಕನ್ನಡ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಜನ ಜೀವನದ ವೈವಿಧ್ಯ, ವೈಪರೀತ್ಯಗಳನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಏಕಾಂಕಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಸಮಯಾಭಾವದಿಂದ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ, ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲವನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ; ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೊಡುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವೆಂಬಂತೆ ಏಕಾಂಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾವ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಅಲ್ಪಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಸತ್ವ ಏಕಾಂಕಗಳಿಗಿರುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ, ನಗರದ

ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು.

ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಏಕಾಂಕಗಳು ಪಾತ್ರ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬಹುದು. ಸನ್ನಿವೇಶ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಕಥಾ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬಹುದು. ದೀರ್ಘಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಅಂಗಗಳಿಗೂ ಸಮಾನ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಬೇಕೆಂಬ ಕಟ್ಟಾಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಏಕಾಂಕವಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವ ನಿರೂಪಣೆ ಸಾಧ್ಯ. ಅಂತೆಯೇ ದೀರ್ಘಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಇಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಸುತ್ತ ವಸ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯಿರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಹದವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಉಪವಸ್ತುವಿಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಏಕಾಂಕದ ಪ್ರವೇಶಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಗಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಿಕ್ಕದಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಏಕಾಂಕವೆನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟಗೊಂಡು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಗೇ ಅಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಆಕರ್ಷಕ ಮಾದರಿಯ ಆರಂಭ, ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತಾಯಗಳು ಏಕಾಂಕದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮೌಲಿಕವಾದ ಬಗೆಯ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ನೀಡಿದವರೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು. ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ರಚಿಸಿದ್ದು, ವಸ್ತು—ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಾತುರ್ಯ ವಿನೂತನವಾದುದು. ಅಹಲ್ಯೋದ್ಧಾರ, ಸುರಾಸುರಯುದ್ಧ, ಮೈರಾವಣ, ತಾರಕ ಸಂಹಾರ, ಅಶ್ವಮೇಧ, ಕಾಮದಹನ, ಹೌಹಾರಿದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಯಮನ ಸೋಲು, ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಸರಸ್ವತಿ, ನಿರುತ್ತರ ಕುಮಾರ—ಮುಂತಾದ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಆಶಯಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೇ ಇವುಗಳ ಗುರಿ. ಶ್ರೀರಂಗರಂತೆ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂ, ಲಂಕೇಶ್, ಪಾಟೀಲರಂತಹ ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಮಾಸ್ತಿ, ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಸಂಸ, ಕಾರಂತ, ಮುಗಳಿಯವರಂತಹ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರೂ ತಮ್ಮ ದೀರ್ಘಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳೊಡನೆ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಏಕಾಂಕಗಳಿಗೆ ಗದ್ಯದಂತೆ ಪದ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ

ಬಹುಪಾಲು, ಏಕಾಂಕಗಳು. 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ದ ಸಮೃದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಅರಪಾಲಿಗೂ ಮಿಕ್ಕಿನ ಯಶಸ್ಸು, ಏಕಾಂಕಗಳಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತವೆಯೆಂದರೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗುವಂತಹ ಅನೇಕಾನೇಕ ಏಕಾಂಕ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಎನ್ಕೆ, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಕ್ಷೀರಸಾಗರ, ಕೈವಾರ ರಾಜಾರಾವ್, ಎ.ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿ, ಬೇಂದ್ರೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾಯ, ಕೆ. ಗುಂಡಣ್ಣ, ದಾಶರಥಿ ದೀಕ್ಷಿತರಂತಹ ಕೆಲವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಲು ಏಕಾಂಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಪೌರಾಣಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಎಡೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯ ಹಲವು ಏಕಾಂಕಗಳ ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ವಿಶೇಷಾಂಕಗಳು, ಸಾಹಿತ್ತಿಕ ನಿಯತ—ಅನಿಯತ ಕಾಲಿಕೆಗಳೂ ಏಕಾಂಕಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿವೆ. ಏಕಾಂಕಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಇಂದಿನ ಸಮೃದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಸಣ್ಣಕತೆ, ಭಾವಗೀತೆಗಳಂತೆ ಏಕಾಂಕಗಳೂ ಪತ್ರಿಕಾ ಓದುಗರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ವಿವಿಧ ನಾಟಕಕಾರರ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಕೆಲವು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸಂಕಲನಗಳೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಆಶ್ರಯ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಕಾಲೇಜು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ಏಕಾಂಕಗಳು. ಏಕಾಂಕದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆ, ಚುರುಕಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಅಲ್ಲಿರುವ ಅವಕಾಶ—ಯುವಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳು. ಕಾಲೇಜು ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವ ದಂತಹ ಸಡಗರದ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಯಿತು. ಈಚೀಚೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಅಂತರ ಕಾಲೇಜು ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳದೇ ಮೇಲುಗೈ. ಕಾಲದ ಮಿತಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಏಕಾಂಕಗಳ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಸುಲಭ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ದೀರ್ಘಾವಧಿ ನಾಟಕದ ಬದಲಿಗೆ ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕೆಲವು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ನಡೆಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ.

ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಿರುವ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಅನುಕೂಲವೆಂದರೆ, ದೀರ್ಘಾವಧಿ ನಾಟಕದಂತೆ ಇದಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡದಾದ ನಾಟಕ ಮಂದಿರವೇ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಕಾಲೇಜಿನ ಪ್ರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ, ಸಭಾ ಭವನದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲೂ ಏಕಾಂಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ದ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪರಿಚಯವು ಜನತೆಗೆ, ಏಕಾಂಕಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಆಯಿತೆಂದರೆ

ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದು. 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ದ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಗಳಂತೂ ಏಕಾಂಕವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಬೆಳೆದಿವೆ.

ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನದ ಫಲವಾದ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ರೇಡಿಯೋ ಸಲುವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು, ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕ. ರಂಗ ನಾಟಕವೊಂದು, ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ಗುಣಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡರೆ, ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕವು ಕೇವಲ ಶ್ರವ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ತೀರಾ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ. ಶ್ರೋತೃವಿನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ತರತಮಗಳಿರುತ್ತವೆ. 'ಕೇಳುವಿಕೆ'ಯ ಜೊತೆಗೆ 'ನೋಟ'ವೂ ಬೆರೆತಿರುವ ರಂಗ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ, ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಕಣ್ಣು, ಕಿವಿ, ಮನಸ್ಸು—ಮೂರನ್ನೂ ಆವರಿಸಿ ನಾಟಕವು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದರಿಂದ ಕೇವಲ ಕಿವಿ, ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ಈ ಪರಿಮಿತಿಯ ಅರಿವು ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗಿದ್ದರೆ, ಅದರ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಲು ಅವರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಕಾಲ ಪರಿಮಿತಿಯೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಪಾವಧಿಯ ಕಾಲ ಪರಿಮಿತಿಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಏಕಾಂಕಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತಿರುವುದು. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಭಾಷಾಶೈಲಿ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಳೆಗೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ, ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಪಟ್ಟ. ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯಕ್ಕೆ ರಂಗನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕಥೆಗಿಂತ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವೋ ಅಥವಾ ಘಟನೆಯನ್ನೋ ಆಧರಿಸಿದ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಪರಿಮಿತವಾಗಿರಬೇಕಾದುದು ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಶ್ರವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಧಾರಾಳವಾದ ಅವಕಾಶವಿರುವ ಚಿಕ್ಕ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಶ್ರೋತೃಗಳ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗಿಂತ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸಾರ ಕಷ್ಟದಾಯಕವಾದುದು. ದನಿ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ, ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಯಮ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೆ ದುರಂತ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ; ಅವುಗಳನ್ನು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಭಾವೋದ್ರೇಕಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಾಗಿ ಪ್ರಸಾರ

ನಾಟಕದ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೇ ಚ್ಯುತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ದುರಂತಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಹಸನಗಳೇ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಚಿತವೆಂಬ ವಾದವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನುಭವಶಾಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನೂ ಆದ ನಿರ್ದೇಶಕನಿದ್ದರೆ ದುರಂತಗಳನ್ನೂ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಸ್ವಲ್ಪ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದುರಂತಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ನಟರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ನಟನಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಆಸ್ತಿಯೆಂದರೆ ಅವನ ದನಿ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಭಾವಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸಬಲ್ಲ ಸಮರ್ಥವಾದ ಕಂಠವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ನಟ ಅಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಿಸರ್ಗದತ್ತವಾದ ದನಿ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ರೂಢಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹದವರಿತು ಉಚಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲೆಯೂ ನಟನಿಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ದನಿ ಸಂಪತ್ತಿರುವ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಆಯ್ದು, ತಜ್ಞರಿಂದ ತರಬೇತಿ ಕೊಡಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೆಂದರೆ ಇಂತಹ ದನಿ ಸಂಪತ್ತಿರುವ ನಟರನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಈ ನಟರು ತಮ್ಮ ದನಿ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸಲು ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಉಚ್ಚಾರಣೆಗಳನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತರಬೇತಿ ಕೊಡುವುದೂ, ನಿರ್ದೇಶಕನ ಹೊಣೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ಆಶಯಕ್ಕನು ಸಾರವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವ ತುಂಬುವ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ನಟನೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸಾಧನ. ಅದರಂತೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ, ನಿರೂಪಣೆ, ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತ, ಶಬ್ದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಆತ ತನ್ನ ನೆರವಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಗಳಿಗನುಸಾರವಾದ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ನೆರವು, ಆತನಿಗೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಧನ ಸಂಪತ್ತುಗಳ ನೆರವು ಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಪರಿಚಿತವಲ್ಲದ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಇವುಗಳ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕವೊಂದರ ನಿರ್ದೇಶಕನು ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿಂತ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಿರಬೇಕು. ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕಾರನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಆದಾಗ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ರಂಗನಾಟಕವೊಂದು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಾಗ ಅದನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಪರಿಮಿತವಾದುದು; ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಾವಿರ ಜನವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಲಕ್ಷಗಟ್ಟಲೆಯಿರುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕವು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ರಂಗ ನಾಟಕದಂತೆ ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿನೇಮಾ

ಅಥವಾ ಟೆಲಿವಿಷನ್‌ಗಳೂ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೇ ಆದರೂ ಅಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ರೇಡಿಯೋ ಇವೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವಿದ್ದು, ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಪರಿಮಿತಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಅರಿತಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಲಕ್ಷಾವಧಿ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ, ಅವರ ಅಭಿರುಚಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ನಾಗರಿಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಗಾಧವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕಿರುವಂತೆ 'ಆಯ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು' ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ಶ್ರೋತೃಗಳ 'ತರಹವಾರಿ'ಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬತ್ತರಷ್ಟು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರು ಮತ್ತು ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆಯಿರುವ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಗಳು ವಸ್ತು, ಶೈಲಿ, ಭಾಷೆ—ಮೂರೂ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ದೇಶದ ಬಹು ಸಂಖ್ಯಾತರನ್ನು ಗುರಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ರೇಡಿಯೊ ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ನಗರವಾಸಿಗಳಾದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೊಗಳಿ, ಉಳಿದಂತೆ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಮಯ ಮತ್ತು ಹಣವನ್ನು ಕೆಲವೇ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದವರ ಖುಷಿಗಾಗಿ ಪೋಲು ಮಾಡುವುದು ಅನ್ಯಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಗುರಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಗಳು ಅವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನತೆಗೆ ಬೋಧಪ್ರದವಾಗುವಂತೆಯೂ ಇರಬೇಕು. ಪ್ರಗತಿಪರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ—ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ—ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಗಳೇ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿವೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ರಂಗನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ., ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು, ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ, ಮುಂತಾದ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಸಾರಗೊಂಡಿವೆ. ಏಕಾಂಕಗಳು ಮತ್ತು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಸಾರ ಗೊಂಡಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ಮತ್ತು ಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಲವು ಏಕಾಂಕಗಳೂ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಟ್ಟಿವೆ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್, ಚದುರಂಗ, ಬೀಚಿ, ರಾಮಚಂದ್ರಶರ್ಮ, ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ—ಮುಂತಾದವರು ಹಲವು ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರೂ

ಆಗಿರುವ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಲ್ಲಿ ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್, ಎಸ್. ಎನ್. ಶಿವಸ್ವಾಮಿ, ವಸಂತಕವಲಿಯವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಹೊಂದಿವೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಆಸಕ್ತಿ ಕೆರಳಿಸುವಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯ ಹಲವು 'ದನಿ ಚಿತ್ರ' (Feature)ಗಳನ್ನು ಎ. ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿಯವರು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ನಡೆದಿವೆಯೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವೆನಿಸುವಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಸಾಕಷ್ಟಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ದೇಶದ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರಾದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆ ಮತ್ತು ಕೆಳವರ್ಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕಕಾರರು ಗೌಣವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿರುವರೆಂಬುದು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಅಥವಾ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ದನಿ ಚಿತ್ರ (Feature) ಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ', ಎನ್ನುವಂತಹ ಪ್ರಸಾರಗಳಿವು. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಲು ಎಂದಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದ ಈ ಬಗೆಯ 'ದನಿ ಚಿತ್ರ'ಗಳನ್ನು 'ನಾಟಕ'ದ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕೆ? ಎನ್ನುವುದೂ ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ರಂಗ ನಾಟಕ—ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕ—ದನಿ ಚಿತ್ರ—ಇವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಉಲ್ಲೇಖನೀಯವಾಗಿದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಕ್ಕಳೇ ಅಭಿನಯಿಸಲು ರಚಿಸಲಾದ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ದೊಡ್ಡವರೂ ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿ ಬಾಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು. ಮಕ್ಕಳ, ಅದೂ ವಿವಿಧ ವಯಸ್ಸಿನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕಗಳಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಕೆಲಸಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಕಳೆದ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ಬಾಲಭವನ'ದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗಿವೆ. ಮೊದಮೊದಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ, ನೀತಿ ಬೋಧೆ ಮಾಡುವ ಕೃತಿಗಳೇ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದವು. ಕುವೆಂಪುರವರ 'ನನ್ನ ಗೋಪಾಲ', ಕೈವಾರ ರಾಜಾರಾಯರ 'ಬಾಬರನ ಪಾಠ', ಪಾಂಡುರಂಗರಾಯರ 'ಸುಳ್ಳಿನ ಸೋಲು'—ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿವೆ. ಆದರೆ ಮಕ್ಕಳ ಮುಗ್ಧ ಮನಸ್ಸನ್ನು ರಂಜಿಸುವ, ಅವರ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ರೆಕ್ಕೆ ಮೂಡಿಸುವ, ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು

ಕುದುರಿಸುವ ಉತ್ತಮ ಬಗೆಯ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳು ನೀತಿ ಪಾಠವನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತವೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಮೋಡಣ್ಣನ ತಮ್ಮ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಮ್ಯ ಜಗತ್ತು, ಮಕ್ಕಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವರ 'ಕಿಂದರಿ ಜೋಗಿ'ಯನ್ನೂ ನಾಟಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಹೊಯಿಸಳರಿಗೆ ಮನ್ನಣೆಯ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಅವರ 'ಅಗಲಿನ ಮಕ್ಕಳು', 'ಕಳ್ಳ ಸುಳ್ಳ ಮಳ್ಳ', 'ಮಗು ಮತ್ತು ವಾತಾಪಿ'ಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರೂ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಜಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಮತ್ತು ಚಿ. ಸದಾಶಿವಯ್ಯನವರೂ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭವ್ಯ ಕನಸನ್ನು ನನಸಾಗಿಸುವ ಭರವಸೆ ಮೂಡಿಸಿದ ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ಬಾಲ ಭವನ'ದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳೇನೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅನ್ಯಭಾಷೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಪಂಜರಶಾಲೆ, ಅಪಕಾರಿಯ ಕತೆ, ಸಿಂಡ್ರೆಲಾ, ಅಲಿಬಾಬ ಮತ್ತು ನಲವತ್ತು ಮಂದಿ ಕಳ್ಳರು, ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿವೆ. 'ಗೋವಿನ ಕಥೆ'ಯೂ ರಂಗನಾಟಕವಾಗಿ ಹೊರಬಂದಿದೆ. ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ, ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ವೆಂಕಟರಾಮ್ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲಾ ಪಟ್ಟಣ ಹಾಗೂ ನಗರಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಮೇಲುವರ್ಗ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಬ್ಬರೂ ಸಹಕರಿಸಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಯೋಜನೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ತಜ್ಞರೂ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರೂ ಆದ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಹಕಾರದಿಂದ ಸಮಗ್ರವಾದ ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಉದಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ಸಿದ್ಧತೆಗಳಾಗಿರಬೇಕು.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಫಲವಾಗಿ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೇ ಆದ ಲಾಭ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಳವಾದ ಪರಿಚಯವಿದ್ದ ಕಾರಂತರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಮೊದಲಿಗರಾದರು. ಗೀತ ನಾಟಕ, ಛಾಯಾ ನಾಟಕ, ಏಕಪಾತ್ರಗಳೇ ಮುಂತಾಗಿ ಅವರು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬೆನ್ನೆಲುಬಿನಂತಿದೆ.

‘ಛಾಯಾ ನಾಟಕ’ವು ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದ ಪ್ರಕಾರ ಇಲ್ಲಿ ತೊಗಲಿನ ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಜೀವಂತ ನಟರ ನೆರಳುಗಳನ್ನೇ ಬಿಳಿಯ ಪರದೆ ಹಿಂದೆ ಕಾಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಲು ಈ ತಂತ್ರ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜೀವಂತ ನಟರೇ ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ನಿಯೋಜಿತ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಈ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಜೀವವಾದ ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಗಳಿಗಿಂತ ವೈವಿಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಿ ಮತ್ತು ನಟರ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುವ ಈ ಛಾಯಾನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾರಂತರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ‘ದೇವಿ-ದೇಹಿ’, ‘ಕಾಣಿಕೆ’, ‘ಹಿರಿಯ ದೇವರು’—ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ಮಾನವನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಕಾಸದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಕೆಲವು ಅದ್ಭುತ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಛಾಯಾ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರ ನೆರವಾಗುವಂತಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕುವೆಂಪುರವರ ‘ಬಲಿದಾನ’ದ ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯ ಯೋಜನೆಗೆ ಛಾಯಾ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿವೆ.[1]

‘ಅಣಕವಾಡು’ಗಳೂ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಸೃಷ್ಟಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು, ವಿಡಂಬನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ‘ಗೆದ್ದವರ ಸತ್ಯ’ ಮತ್ತು ‘ಇಸ್ಪೀಟು ಗುಲಾಮ’ಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಶೋಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾರಂತರು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅಣಕುವಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿರುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರ ‘ಅಣಕವಾಡು’ಗಳೆಲ್ಲ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳು.

ಟಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜುರವರ ‘ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳು, ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಗಮನಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ವಿನೂತನ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯೆಂಬುದು ಕೇವಲ ರಂಗ ಸೂಚನೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿದೆ. “ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಪಕಗಳು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಉಳಿದ ಮೂರು ಅಭಿನಯಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಈ ಬಗೆಯ ರೂಪಕವು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ”.[2] ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜುರವರ ಎಲ್ಲ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಒಂದೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾದ ಕತೆಯೂ ಉಂಟು. ಅದರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಲು ನಟರ ಚಲನವಲನ, ದೃಶ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ, ರಂಗಾಲಂಕಾರ, ಸಂಜ್ಞೆಗಳು—ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು

ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನೇ ಕಿತ್ತುಹಾಕುವುದರಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಿಗುವ ಮುಕ್ತ ಅವಕಾಶ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. “ಭಾಷೆಯ ಮಿತಿಗಳಿಲ್ಲದ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳು ಯಾವ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಾದರೂ ತಲುಪಬಲ್ಲುದು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಮಿತಿಗಳಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ವಿಸ್ತಾರದಿಂದಾಗಿ ಅದರ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಸಿಗಬಹುದಾದ ವಸ್ತು ಸಂದರ್ಭವೇ ಆ ಮಿತಿ”.[3] ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜುರವರ ‘ಐದು ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳು’ (ಬೀಗದ ಕೈ, ಫೀನಿಕ್ಸ್, ಮನೆಯೊಳಗಣ ಕಿಚ್ಚು, ಏಳು ಮನುವಿನ ಮಗನೆ, ಯೋಚಿಸಿ?) ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ವಿಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಹ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿವೆಯಾದರೂ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೊಸವು.

‘ಆಶು ನಾಟಕ’ಗಳೆಂಬ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಬಗ್ಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ—ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ—ವಾಚಾಳಿಗಳಾದ ನಟರು ನಿರ್ಮಿಸುವ ‘ದಿಢೀರ್ ನಾಟಕ’ಗಳಿವು. ಯಾರಾದರೊಬ್ಬರು ಮಾತನ್ನು ಮೊದಲು ಆರಂಭಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದಂತೆ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸರಪಣಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಪ್ರಹಸನವೊಂದು ರೂಪು ಪಡೆಯುವ ವಿಧಾನವಿದು. ಮೈಸೂರಿನ ಮಹಾರಾಜ ಕಾಲೇಜಿನ ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃಂದ, ತಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ವಿದಾಯ ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಆಶು ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಂಡವರು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಆಶು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳೂ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಆಶು ನಾಟಕಗಳು ಮುದ್ರಣವಾಗುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿರುವುದೇ ಅವುಗಳ ‘ಕೇಳಿ ಮರೆಯಬೇಕಾದ’ ಹಾಸ್ಯಮಯ ರಮ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆದ ತಾಳಮದ್ದಲೆಗಳ ಸಂಭಾಷಣಾ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟಗಳ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಆಶು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಆಶು ನಾಟಕ, ಮೂಕ ನಾಟಕ, ಅಣಕವಾಡು, ಛಾಯಾ ನಾಟಕಗಳಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಮಹತ್ವ, ಕೇವಲ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದುದು. ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಗಣನೀಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ ಗೌರವವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಕೀರ್ತಿ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿವೆಯಾದುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು.

❑

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ಮತ್ತು 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ', ಎರಡೂ ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಜೀವ—ದೇಹದಂತೆ ಅವೆರಡೂ ಅಭಿನ್ನವಾದುವು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ. ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿರುವಂತೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಅತೃಪ್ತಿ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿ ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಜನಜೀವನಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿ ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಎಚ್ಚತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ, ತನ್ನ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿ ಯೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಫಲಿಸಿತೆನ್ನಬಹುದು.

ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸದೆ ಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ, ಹವ್ಯಾಸವಾಗಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುವ ಜನಗಳಿಂದ ನಡೆಸಲ್ಪಡುವ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ ಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ—ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ—ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಬಹುಪಾಲು ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆಯು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಅಥವಾ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದದ್ದು, ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕಾರು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು, ಧಾರವಾಡಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಮುಂದೆ ಹೆಸರು ಹೇಳಲು ತಡವರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ, ಉಡುಪಿ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ಮಂಗಳೂರು, ದಾವಣಗೆರೆ, ಶಿವಮೊಗ್ಗಾ, ಭದ್ರಾವತಿಯಂತಹ ಸ್ಥಳಗಳಿಗೂ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಲಗ್ಗೆ ಹಾಕಿವೆ. ಆದರೂ,

ವಿಷ್ಟೋ ಕಡೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಸ್ಥಿತಿ ಬಹಳಕಾಲವಿತ್ತು.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತೆಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಸರಿಯಾದುದಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಗಿಂತ ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ಅತೃಪ್ತಿ 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣ ವಾಯಿತೆಂಬುದು ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮೂಲ ಗುಣವಾಗಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕವಾಡುವ ಅಗತ್ಯ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುವ ಸಂತೋಷ, ಆಡಿಸುವ ಸಂತೋಷ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಸಂತೋಷ, ಮೂರೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಅಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಯೇನಿದ್ದರೂ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೇ ಹೊರತು, ಆರ್ಥಿಕ ಭದ್ರತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಸಾಕಷ್ಟು ತೃಪ್ತಿದಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದಿಂದಲೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ರಂಗತಂತ್ರ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ—ಈ ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಭಿನ್ನ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಧಿಸಲಿಲ್ಲ, ಒಡಂಬಡಿಕೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರರು, ನಟರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಆಶ್ರಯದಾತರು—ಹೀಗೆ ಹಲವು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಭಿನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮದವರಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಿವೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮೂಹದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಬಂದವರಲ್ಲ. ನಗರ ವಾಸಿಗಳು, ಪಟ್ಟಣಿಗರು, ಗ್ರಾಮೀಣರು, ಕಾರ್ಮಿಕರು, ಕೃಷಿಕರು, ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು, ವಿದ್ಯಾವಂತರು, ಅವಿದ್ಯಾವಂತರು, ಮುಂತಾಗಿ ಹಲವು ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದವರು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದರೋ, ಬಹುಪಾಲು ನಗರವಾಸಿಗಳು, ಪಟ್ಟಣಿಗರು, ವಿದ್ಯಾವಂತರು, ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದವರು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಈ ಅಂಶದಿಂದ ಪ್ರಭಾವ ಹೊಂದಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರದೆ, ಭರತಖಂಡಕ್ಕೇ ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಿಚಾರವಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. "ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವನ್ನು ದೇವಾಲಯಗಳು ಮತ್ತು ಅರಮನೆಗಳು ಪೋಷಿಸಿದವು. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳು ಕಾಪಾಡಿದವು. ಆಧುನಿಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕಾದರೆ ಆಧಾರ ದೊರೆತದ್ದು ಕಾಲೇಜು ನಾಟಕರಂಗಗಳಿಂದ, ಮೂರೂ ಅಖಿಲ ಭಾರತ

ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದುವು".[1] ಹೀಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳೇ ಆಶ್ರಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದುವು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ನಟರು; ಅಧ್ಯಾಪಕರೇ ನಿರ್ದೇಶಕರು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ಅಧ್ಯಾಪಕರೇ ಆಗಿರುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರವರ್ತಕ, ಪೋಷಕರಿಬ್ಬರೂ ಕಾಲೇಜು ಅಧ್ಯಾಪಕ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂ, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಮುಂತಾದ ನಮ್ಮ ಕೆಲವೇ ನಾಟಕಕಾರರು ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಅಧ್ಯಾಪಕರಲ್ಲವಾದರೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ಕಾಲೇಜು ರಂಗದ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರಿಂದ. ಬಹು ತಡವಾಗಿ ಎಂದರೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಆರು ಮತ್ತು ಏಳನೇ ದಶಕಗಳಿಂದ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ—ಅದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರದಲ್ಲಿ—ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಸರ್ಕಾರಿ ಕಚೇರಿಗಳ ನೌಕರರು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರತರಾದರು. ಮುಂದೆ ಹಲವು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಲಪಡೆಯಿತು.

ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರ, ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಗಾಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘಾವಧಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ; ಮನರಂಜನೆಯೇ ಏಕಮೇವ ಗುರಿ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಹಾಸ್ಯ, ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ಹಾಸ್ಯ, ವೀರ, ಕರುಣವೇ ಮುಂತಾದ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಅಗ್ರ ಪಟ್ಟ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವಿರುವುದರಿಂದ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಹುತೇಕ ಅಂಗೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ವೈಚಾರಿಕತೆಗಿಂತ ಪ್ರದರ್ಶನ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ಥಾನ, ಗೌಣವಾದುದು. ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯೇ ಮುಂತಾದ ಬಾಹ್ಯ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೇ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ. ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು, ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿರುವಂತೆ ರಚಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ಸ್ಥಿತಿ, ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ವರ್ಣನೆಯಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳು ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ ವೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಕಂಪನಿಗಳ ಅಪವಾದ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ,

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿತು. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ, ಎರಡು ತಾಸಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಗಿಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಗುರಿ, ಪ್ರಮುಖವಾಯಿತು. ಹಾಡು, ಕುಣಿತಗಳಿಗೆ

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ, ಪ್ರಹಸನಗಳಂಥ ಲಘು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೇ ಆದ್ಯತೆ. ಪೌರಾಣಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವೂ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ರಚಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ನಾಟಕಕಾರನೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ. ನಾಟಕಕಾರನ ಆಶಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆ ಬರಬೇಕು. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಬಳಿಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನು ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಸಮ ಸಮನಾದ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದ. ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದವರು. ವೃತ್ತಿ ಕಲಾವಿದರಂತೆ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದವರಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಿರಂತರವಾದ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಕಲ್ಪಿತವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಮೀಕ್ಷೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ದಾಖಲೆಗಳ ಅಭಾವವಿದೆಯಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ಥೂಲವಾದ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಬಹುದು.

ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ 1905ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ, 'ಭಾರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜ'ವು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಮೊದಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಚುರಮುರಿಯವರ 'ಶಾಕುಂತಲ'ದ ಅನುವಾದವೇ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ. ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರರೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದ ಈ ಮಂಡಳಿ ಬಹುಕಾಲ ಬಾಳಲಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಇದು ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಉದ್ದೀಪಿಸಿತು. ಈ ಮಂಡಳಿಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಗದಗ್, ಬಾಗಲಕೋಟೆ, ವಿಜಾಪುರ ಮುಂತಾದ ಕಡೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ.

ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್' (1909), ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಮಯವಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಸಂಸ್ಥೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ತರುಣರು, ವಕೀಲರು, ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಮತ್ತಿತರರ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಈ ಮಂಡಳಿ, ಸುಮಾರು ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಸಚಿತ್ರ ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನೂ, ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ 'ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂಬ ತ್ರೈಮಾಸಿಕೆಯನ್ನೂ ಆರಂಭಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಈ ಮಂಡಳಿಯದು. ತೆಲುಗು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಹಲವರು ಈ ಮಂಡಲಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ತೆಲುಗು

ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರೆಯಿತು. ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು, ಹಿಂದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾ, ಈ ಮಂಡಳಿಯು ಮದರಾಸ್, ಹೈದ್ರಾಬಾದ್, ಮುಂಬೈ, ಕಲ್ಕತ್ತ, ಸಿಮ್ಲಾ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿತು. ಮಂಡಳಿಯ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದವರು ಬಳ್ಳಾರಿಯ ಟಿ. ರಾಘವಾಚಾರ್ಯರು. ಹೈಕೋರ್ಟಿನ ವಕೀಲರಾಗಿದ್ದ ರಾಘವಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲೇ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರು. ಇವರೊಂದಿಗೆ ನಟ ವೃಂದದಲ್ಲಿ ಕೆ. ಭೀಮರಾಮ್, ಪೃಥ್ವಿರಾಜ್, ಬಿ.ವಿ. ರಾಘವಾಚಾರ್, ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ, ಕೆ. ಎಸ್. ವಾಸುದೇವರಾವ್, ಮುದ್ದುಕೃಷ್ಣ ಮುಂತಾದವರಿದ್ದರು.

'ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್', ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಚಾಲನೆ, ವಿವಿಧ ಮುಖವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲದೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರಕಟನೆ, ನಾಟಕ ರಚನಾ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಳ ಏರ್ಪಾಡು, ನಾಟಕ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ—ಹೀಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ವ್ಯಾಪಿಸಿದುವು. ಈ ಸಂಘದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತ ನಾಟಕಕಾರರು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ಕೈಲಾಸಂರವರ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದೇ ಈ ಸಂಘವು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಾಗಿ. ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದ ನಾಟಕ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಸಂಘದ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್, ಸರೋಜಿನಿನಾಯ್ಡು, ಸಿ. ಪಿ. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯರ್, ಸಿ. ಆರ್. ರೆಡ್ಡಿಯಂತಹವರಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಂಡಳಿಯ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚಿದವರಲ್ಲಿ ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರಂತಹ ಗಣ್ಯರಿದ್ದಾರೆ. ಮೂರು ದಶಕಗಳ ವೈಭವಪೂರ್ಣ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ನಟರಾಗಿ, ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ, ಕಲಾವಿದರಾಗಿ, ಸಂಪಾದಕ—ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ ದುಡಿದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರಮುಖರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಪಂಡಿತ ತಾರಾನಾಥ್, ಸಿ. ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ, ದ. ಕೃ. ಭಾರದ್ವಾಜ, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸಿ. ಕೆ. ನಾಗರಾಜರಾವ್, ಅ. ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ವಿ. ಭಾಸ್ಕರನ್, ಕೆ. ಸಂಪದ್ಗಿರಿರಾವ್, ದೇವುಡು ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸರೋಜಿನಿದೇವಿ, ಕನಕಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ, ಪದ್ಮಾವತಿಯಂತಹ ಕೆಲವರು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣಾರ್ಹರು. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ., ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಕೈಲಾಸಂ, ಸಿ. ಕೆ. ವೆಂ, ಬೆಳ್ಳಾವೆ, ಸಂಸ, ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀ. ಅ.ನ.ಕೃ. ಮುಂತಾದ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈ ಮಂಡಳಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದಿತು.

ಮೈಸೂರಿನ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಘ' (1919)ವೂ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಡಿ. ಲಕ್ಷ್ಮಯ್ಯನವರಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡು ಸಿ. ಆರ್. ಸುಬ್ಬರಾವ್, ಸಿ. ಆನಂದರಾವ್, ಎಂ.ಎಸ್. ನಂಜಪ್ಪ,

ಡಿ. ಕಪಸಿಪತಿರಾವ್ ಮುಂತಾದವರಿಂದ ಬೆಳೆಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ಮಂಡಳಿಯೂ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಉತ್ಸವಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತು. ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದಿಂದಲೂ ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ–ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃಂದವು ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಮೂರನೇ ದಶಕದಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ತೀವ್ರತರವಾದುವು. 'ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ ಅಮೆಚೂರ್ಸ್' ಎಂಬ ಈ ಮಂಡಳಿಯು ನಾ. ಕಸ್ತೂರಿ, ಎನ್. ಎಸ್. ನಾರಾಯಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ವರ್ಧಿಸಿತು. ವಿ.ಕೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್, ಎ. ಎಂ. ನಟೇಶ್, ಪುಟ್ಟನಂಜಪ್ಪ, ಆರ್. ಗುರುರಾಜಾರಾವ್, ಬಿ. ಕೃಷ್ಣ, ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್, ಸಿ. ಬಿ. ಜಯರಾವ್ ಮತ್ತಿತರರು ಈ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಕಲಾವಿದರು. ಇವರೆಲ್ಲ ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕೆ ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರಣರಾದರು.

ಧಾರವಾಡದ 'ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜ'ದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಲೆ ಎತ್ತಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಗದುಗಿನ 'ದಿ ಯಂಗ್ ಮೆನ್ಸ್ ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಕ್ಲಬ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್' (1914)ಗೆ, ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರು ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಹುಯಿಲಗೋಳರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಬಾಗಲಕೋಟೆಯ 'ವಾಸುದೇವ ವಿನೋದಿನಿ ಸಭಾ' (1927) ಎಂಬ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಯೂ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಮುಂದೆ ಈ ಮಂಡಳಿಯವರು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆರಂಭಿಸಿದ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿ ಸಂಘ' (1933) ವೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟ ಈ ಮಂಡಳಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊರಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿತು.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವಕಾಲದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಾರಾದರೊಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರನ ಸುತ್ತ ಹಬ್ಬುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಬಿ. ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್ ನೇತೃತ್ವದ ಛಾಯಾ ಕಲಾವಿದರು, ಸಿ. ಕೆ. ನಾಗರಾಜರಾಯರ ಯುನೈಟೆಡ್ ಆರ್ಟಿಸ್ಟ್ಸ್, ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಬಿ. ಎನ್. ನಾರಾಯಣ್ ನೇತೃತ್ವದ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಕಾಲೇಜ್ 'ಟಿಸ್ಪಿಯಾನಿಕ್ ಅಸೋಸಿ

ಯೇಷನ್', ಕೆ. ವಿ. ಅಯ್ಯರ್‌ರವರ 'ರವಿ ಕಲಾವಿದರು', 'ಚಿತ್ರಾ ಕಲಾವಿದರು', 'ಶಶಿ ಕಲಾವಿದರು' ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಆರಂಭದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದವರು. ಇವರೆಲ್ಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರೆನ್ನಬಹುದು. ನವೋದಯದ ನಾಟಕಗಳೇ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿದ್ದವು.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದ್ವಿತೀಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಿತು. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಸರಿಸಮಾನವಾದ ಮಹತ್ವ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತು. ಶ್ರೀರಂಗ, ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಶಿ, ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಲಂಕೇಶ್, ಕಂಬಾರ, ಪಾಟೀಲ ಮತ್ತಿತರರ ನಾಟಕಗಳು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಎಂದಿನಂತೆ ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರವೇ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ನಾಯಕತ್ವ ವಹಿಸಿತು. ಡಾ. ನಾಗೇಶರ 'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾ ಸಂಘ' ಮತ್ತು 'ರಂಗ ಸಂಪದ', ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ ಮತ್ತು ಗೆಳೆಯರ 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗ', ಜಿ. ವಿ. ಶಿವಾನಂದರ 'ಕಲಾ ಕುಂಜ', ಜಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಮತ್ತು ಗೆಳೆಯರ 'ನಟರಂಗ', 'ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪು', 'ಸಮುದಾಯ', 'ಬೆನಕ', 'ಕಲಾ ಗಂಗೋತ್ರಿ', 'ಪ್ರಯೋಗರಂಗ' ಮತ್ತಿತರ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾದವರು. ಮೈಸೂರಿನ ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಸಂಗಡಿಗರ 'ಸಮತಂತೋ', ಧಾರವಾಡದ ತೋಂಟದಾರ್ಯರ 'ಅಂತರಂಗ', ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೇ ಹೆಸರಾದ ಸಾಗರದ ಎನ್. ಆರ್. ಮಾಸೂರ್ ನೇತೃತ್ವದ 'ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು', ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ 'ನೀಲಕಂಠೇಶ್ವರ ನಾಟ್ಯ ಸೇವಾ ಸಂಘ'ದಂತಹ ಕೆಲವು ಮಂಡಳಿಗಳು, ಬೆಂಗಳೂರಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಾಟಕ ಚಳುವಳಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಮುಖ ಮಂಡಳಿಗಳು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟ ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ರಂಗಮಂಟಪ', ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರತಿಭಾವಿಕಸನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿತು. ಈ ಮಂಡಳಿಯವರು ಯೋಜಿಸಿದ ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕ ಚಕ್ರ (1969) ವಿನೂತನ ಮಾದರಿಯದು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರಲ್ಲಿ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರ ಹೆಸರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರ ಮಾದರಿಯ ನೂತನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ತಂತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಪ್ರಚುರ ಪಡಿಸಿದರು. ಆಧುನಿಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು, ಕೆಲವೇ ಬುದ್ಧಿವಂತರ ವೈಚಾರಿಕ ಕಸರತ್ತಿನ ಕ್ಷೇತ್ರವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಗೂ ಮಹತ್ವವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ನಾಟಕವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ ಅವರು, ವಿಚಾರ—ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಜನಪ್ರಿಯ

ವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್', 'ಹಯವದನ', 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ', 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು', ಅದ್ವಿತೀಯ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದವು. ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶನದಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿದ್ದು. ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು 'ಅರೆವೃತ್ತಿ'ಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದರ ಪ್ರವರ್ತಕರನ್ನಾಗಿ ಕಾರಂತರನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದವರ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದ ಅಂಗವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ 'ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಕಾರಂತರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅವರ ಅನೇಕ ಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾಗಿದೆ. ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾರಂತರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವೆಂದೂ ಈಗ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕಾರಂತರು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವ ಸಾಕಷ್ಟು ವಾದ ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ ಯಾದರೂ, 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸರಿ ತೂಗಬಲ್ಲವರು ಬಹಳ ಜನರಿಲ್ಲ. ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ಹೆಸರು ಅಗ್ರಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದೆ.

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಪ್ರೊ. ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಪ್ರಸನ್ನ, ರಾ. ನಾಗೇಶ್, ಕ. ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ್, ನರಸಿಂಹನ್, ವೆಂಕಟರಾಮ್, ಸಿ. ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿಯವರನ್ನೂ, ಮೈಸೂರಿನ ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ನ. ರತ್ನರನ್ನೂ ಧಾರವಾಡದ ತೋಂಟದಾರ್ಯ ರನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ರಾಮಮೂರ್ತಿ, ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಜಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಕಪ್ಪಣ್ಣನವರಂತಹವರು ರಂಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಯಶಸ್ಸಿಗಾಗಿ ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಲ್ಲ, ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾಗಿರುವ ಸಾವಿರಾರು ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲರ ದುಡಿಮೆಯೂ ಅದರ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೆಸರುಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಔಪಚಾರಿಕ ಮಾತ್ರವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಜಯಶ್ರೀ, ಪ್ರೇಮಾ ಕಾರಂತ, ಎಲ್. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ, ಮಲ್ಲಿಗೆ ನಾಗರಾಜ್, ಲೋಕೇಶ್, ಸಿ. ಆರ್. ಸಿಂಹ, ಲೋಕನಾಥ್, ವೈಕುಂಠರಾಜು, ಟಿ. ಎಸ್. ರಂಗ, ಮೈಸೂರಿನ ಗುರುರಾಜರಾವ್, ಸಂಪತ್, ವಿಶ್ವನಾಥ ಮಿರ್ಲೆ, ಚೆನ್ನಯ್ಯ, ಧಾರವಾಡದ ವಾಮನ್, ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಶಿ,—ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೂ ಈ ಪಟ್ಟಿ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಇನ್ನೂ ಮಹತ್ವದ ಹೆಸರುಗಳೇ ಉಳಿದು ಬಿಟ್ಟಿರುವ ಸಂಭವವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನೇ ಈ ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಿದೆ ಯೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ.

ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿ. 'ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪಿ'ನ ಎ. ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ವಿಜಯಾರವರು ಮೊದಲು ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದವರು. 'ಸಮುದಾಯ'ದ ಪ್ರಸನ್ನ ಮತ್ತು ಸಿ. ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ ಇದನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ರಂಗ ಚಳುವಳಿಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದರು. ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಗುರಿಯಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬರುವುದು ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿದ್ದಲ್ಲಿಗೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಯ್ದು ಆಡಿಸುವುದು ಬೀದಿ ನಾಟಕದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ. ಇಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ತೀರಾ ಸಮಕಾಲೀನವಾದುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ, ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು; ಮತ್ತು ಜನ ಜೀವನ. ಕೆಳವರ್ಗದ ಕೂಲಿಕಾರರ ಮತ್ತು ದಲಿತರ ಶೋಷಣೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಜನಜಾಗೃತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿರುವ 'ಸಮುದಾಯ'ದ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಬಗೆಯ ಅನೇಕ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು, ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿವೆ. 'ಬೆಲ್ಚಿ ಪ್ರಕರಣ'ದಂತಹ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ಬೀದಿ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮ ಕೇವಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳದೆ ಒಟ್ಟು ಜನ ಜೀವನವನ್ನೇ ವ್ಯಾಪಿಸುವಂತಹುದು. ಭಾರತದಂತಹ ಹಿಂದುಳಿದ ದೇಶದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಜನತೆಯನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುವ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆಬ್ಬಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಇದೊಂದು ವ್ಯಾಪಕ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಹಬ್ಬಿದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ದಿಕ್ಕೇ ಬದಲಾದೀತು.

ಭವ್ಯವಾದ ಸಲಕರಣೆಗಳು, ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ರಂಗಮಂದಿರ, ಬೆಳಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸದ ಚಾತುರ್ಯ, ವೇಷ ಭೂಷಣ—ಮುಂತಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ನೆರವುಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸದ ಬೀದಿ ನಾಟಕದ ನಿರ್ಮಿತಿ, ಸರಳವಾದದ್ದು; ಗುರಿ ನೇರವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಂತೂ ಸಂಮಿಶ್ರ ಮಾದರಿಯವರು. ನಾಲ್ಕು ರಸ್ತೆಗಳು ಸೇರುವ ಯಾವುದೇ ಜಾಗ, ಬೀದಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತ ರಂಗಸ್ಥಳವಾದೀತು. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಿಸುವುದರಿಂದ, ಇರುವ ಬೀದಿ ದೀಪಗಳನ್ನೇ ಹವಣರಿತು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಟರು ಬೀದಿಯ ನಡುವೆ ತಾವೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಸರದಿ ಬಂದಾಗ ಎದ್ದು ನಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಬೀದಿಯ ಹಾದಿ ಹೋಕರೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿ ನಿಂತಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡುಗಳು, ಭಾಷಣ, ಪತ್ರಿಕಾ ವರದಿಗಳು—ಹೀಗೆ

ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ತಂತ್ರಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸುತ್ತಣ ಬದುಕಿಗೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುವುದೇ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಕ್ಟನ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಮತ್ತು ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕಕಾರ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರ ಜೀವಂತ ಪ್ರದರ್ಶನದ ತತ್ವವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡದ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. 'ಉಳ್ಳವರ ನೆರಳು', 'ಧನ್ವಂತರಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ', 'ಜಗದಂಬೆಯ ಬೀದಿ ನಾಟಕ', 'ಬುರಡಿ ಬಾಬಾನ ಲಕ್ಷ್ಮಾಪಹರಣದ ಪವಾಡ', 'ಬೆಲ್ಚಿ', 'ದಲಿತರು ಬರುವರು ದಾರಿ ಬಿಡಿ'—ಇವು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು.

ಇತ್ತೀಚಿನ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಬಗೆ ತಲೆದೋರಿದೆ. ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನೇ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಹಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಈ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕಾರಣರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲು ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನ—ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೇತಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ನಟರು ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಸೇರಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿಯಿದು. ಅರೆ—ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದು ಇದನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದೇನೋ! ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ನಾಟಕ ವಿಭಾಗದ ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ಸರ್ಕಾರದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಇಲಾಖೆಯ ಕಲಾವಿದರೂ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸದೃಢಗೊಳಿಸಲು, ಇಂತಹ ಹಲವು ನಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿವೆ. ನಾಟಕವೊಂದರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಷ್ಟೇ ಗುರುತರವಾದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಪ್ರಸನ್ನರಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ನಾಟಕದ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಅಗತ್ಯವನ್ನೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿಸಿವೆ. ರಚಿತ ನಾಟಕ ವೊಂದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸರಿ, ಜೀವಂತ ಘಟನೆಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಈ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಒಂದಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹಲವು ಹೊಸ ಅಂಶಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದ ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯವೆಂಬುದು ನೆಪ ಮಾತ್ರಕ್ಕಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬಹುದು.

ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ, ಮತ್ತು ಕೇಂದ್ರ ಸರ್ಕಾರದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾದುದು. ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ

ಶಾಲೆಯಿಂದ ತರಬೇತಿ ಹೊಂದಿದ ಕನ್ನಡ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ನಟರು ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ವರ್ಗದವರು ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಳೆಗಟ್ಟಿಸಿದರು. ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ, ಪ್ರಸನ್ನ, ರಾಮಮೂರ್ತಿ, ವೆಂಕಟರಾಮ್, ಜಿ. ವಿ. ಶಿವಾನಂದ, ಜಯಶ್ರೀ, ಶ್ರೀನಿವಾಸಪ್ರಭು, ಅಶೋಕಬಾದರದಿನ್ನಿ, ಚಿದಂಬರರಾವ್ ಜಂಬೆ, ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ, ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ, ಸುರೇಶ ಆನಗಳ್ಳಿ ಮತ್ತಿತರರು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕನ್ನಡಿಗರು.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳು ನೀಡಿರುವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಯಾವುದೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗದ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ವರದಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ಕುರಿತ ಮೌಲಿಕವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಲು ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಭಾಗಶಃ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ನೀಡಿರುವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಗಣನೀಯವಾದುದು. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ವರದಿ-ವಿಮರ್ಶೆಗೆಂದೇ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ ಹಲವು ನಿಯತ ಮತ್ತು ಅನಿಯತ ಕಾಲಿಕಗಳೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಅಲ್ಪಾಯುಷಿಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಅಂದಂದಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟು, ವಾದ ವಿವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದ ಕೀರ್ತಿ ಅವುಗಳಿಗಿದೆ. 'ಮುಸ್ತ', 'ನಟನ', 'ರಂಗಮಂಟಪ', 'ಸೂತ್ರಧಾರ'ಗಳಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ 'ಸಾಕ್ಷಿ', 'ಸಂಕ್ರಮಣ', 'ಮನ್ವಂತರ', 'ಶೂದ್ರ'ಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದುವು.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ಕರ್ಷ, ವೈಭವಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಂತೆ ಅದರ ಕೊರತೆ ಮತ್ತು ಅವನತಿಯನ್ನೂ ಮನಗಾಣಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಪರಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಒಂದು ಸತ್ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಹಲವಾರು ಅನುವಾದಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಹಿಂದಿ, ಮರಾಠಿ, ಬಂಗಾಳಿ ಅನುವಾದಗಳಿಗೂ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಡೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳೂ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿ, ಮುಂಬೈ, ಮದ್ರಾಸ್, ನಾಗಪುರ, ಚಂಡೀಘರ್, ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಮತ್ತಿತರ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಿಂದ ಅನುವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೂ, ನಮಗೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ

ಬಂದ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಅರೆಪಾಲೂ ಇಲ್ಲಿಂದ ಹೋಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿರುಚಿಹೀನತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯವೆಂದಾಗಲೀ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ತ್ವದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರೆಯಿತೆಂದಾಗಲೀ ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಳದರ್ಜೆಯ ನಗೆ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಅತಿಯಾದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಮೊದಲನೆಯದು. ಅಂತೆಯೇ ಜಾನಪದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು, ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಲ್ಲದ ಪ್ರಚಾರ ಪ್ರಿಯರಿಂದಾಗಿ ಅಶ್ಲೀಲ ಮನರಂಜನೆಯ ಕಡೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಲಿತೆಂಬುದೇನೂ ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಎರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರನ ಆಶಯವನ್ನು ಹಿಂದೆ ತಳ್ಳಿ, ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ವಿಜೃಂಭಿಸಿದುವು. ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾಸ್ಯ ಅಥವಾ ಮುಕ್ತ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅತಿರಂಜಿತಗೊಳಿಸಿ, ಅಶ್ಲೀಲ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕೊರತೆಯೆಂದರೆ, ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಅದು ಹಬ್ಬದಿರುವುದು. ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು ನಗರಗಳಂತೆ ಉಳಿದೆಡೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರದಿರಲು ಕಾರಣ, ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಅಭಾವ. ಜಿಲ್ಲಾ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಸಭಾಭವನಗಳನ್ನೇ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತಾದರೂ, ಉಳಿದ ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ಊರುಗಳಿಗೆ ಈ ಸೌಲಭ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಅಜ್ಜಂಪುರ-ಇಂತಹ ಕೆಲವೇ ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಚಿಕ್ಕ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಚಳುವಳಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಂತೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ತೀರಾ ಪರಿಮಿತವಾದುದು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ನಿಯತವಾಗಿ ಹೋಗುವ ರೂಢಿಯುಳ್ಳವರಿಗೆ ತಟ್ಟನೆ ಕಂಡು ಬರುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪರಿಮಿತಿ. ನಾಟಕದಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಲೀ, ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಲೀ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಸ್ಥಿತಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಯಾವ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಗತಿ, ಇಲ್ಲಿಗೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಲಾರದು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನೂರಾರು ಚಲನ ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಚಲನ ಚಿತ್ರಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಹೋದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ, ಚಿತ್ರದಿಂದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ

ಗುರುತಿಸಲಾರದಷ್ಟು ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ.

ಸಿನೆಮಾ ಜಗತ್ತಿಗಿರುವ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪ್ರಚಾರ ಕೌಶಲ್ಯವು ರಂಗಭೂಮಿಗಿಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಕೇವಲ ನಗರ ಪ್ರದೇಶದ 'ಆಯ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ' ಮಾತ್ರ ಪರಿಮಿತವಾಯಿತು. ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು, ಧಾರವಾಡಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಳಿದ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಚಿಕ್ಕ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವದಂತಹ ಸಮಾರಂಭಗಳಿಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಪ್ರಹಸನಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ದರ್ಜೆಯ ಹಾಸ್ಯದಿಂದ ಜನರನ್ನು ನಗಿಸುವ ಸಾಧಾರಣ ಮಟ್ಟದ ನಾಟಕಕಾರರೇ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆಯುವಂತಹ ದುಸ್ಥಿತಿ, ಇದರಿಂದಾಗಿ ಉಂಟಾಗಿದೆ.

ನಗರ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿಯೇ ಆದರೂ, ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗುಣಮಟ್ಟ ಸಾಕಷ್ಟು ಸುಧಾರಿಸಿದೆ, ಕೆಲವಾದರೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾದ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿದೆ. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ, ಈ ಆಶಾದಾಯಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ—ಸಿನೆಮಾ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಮಸುಕಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಸಿನೆಮಾ ರಂಗದತ್ತ ಧಾವಿಸಿದರು. ಉಳಿದ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ತರುಣರ ಗುರಿಯೂ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಾಧನವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ರೇಡಿಯೋ, ಟೆಲಿವಿಷನ್, ಸಿನೆಮಾಗಳಂತಹ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲು ಅಥವಾ ಅವುಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಲು, ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಹೋರಾಟದ ಭವಿಷ್ಯದ ಮೇಲೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡರ ಅಳಿವು-ಉಳಿವು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ–ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸೇರದಿದ್ದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭರವಸೆಯಿಲ್ಲವೆಂಬುದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವಿಚಾರ. ಸಿನೆಮಾ, ಟೆಲಿವಿಷನ್, ಮತ್ತು ರೇಡಿಯೋಗಳಂತಹ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆತಂಕಕಾರಿಯಾಗಿಯೇ ಪರಿಣಮಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ, ದುಬಾರಿ ವೆಚ್ಚದಿಂದಾಗಿ, ಪ್ರಯೋಗ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ

ಕಲಾವಿದರನ್ನು ತರಬೇತಿಗೊಳಿಸಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಿರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಯಾರೂ ಕಿತ್ತುಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವ ಸಂಭವವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಶ್ರಯ, ದೊರೆಯದೆ ಹೋದದ್ದು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಆದ ದೊಡ್ಡ ನಷ್ಟವೆನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗೇಲಿಯೆಬ್ಬಿಸಿ ತಾತ್ಸಾರದಿಂದ ಕಂಡ ಪ್ರಮುಖ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರ ಧೋರಣೆಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಕಾರಣವನ್ನು ಒದಗಿಸಿತಾದರೂ, ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹುಪಾಲು ಮಾಲಿಕರು ಅಭಿರುಚಿ ಹೀನರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದೂ ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಂದಿದ್ದರೆ, ಅದರ ಗುಣಮಟ್ಟ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮ ಎಷ್ಟೋ 'ಸಾಹಿತಿ ನಾಟಕಕಾರ'ರ ರಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಏರ್ಪಡಲಿಲ್ಲ. ಇದು, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಆತಂಕವಾಯಿತು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ಸಂತಸದ ವಿಚಾರವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಇಂದಿಗೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಜ್ವಲ ಭವಿಷ್ಯ ಉಂಟಾಗಲು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸದೃಢವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು.

ವಿದ್ಯಾವಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವರೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಸರ್ವಾಂಗ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೆ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬರುವರೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾದ ಕೂಡಲೆ ತನ್ನಿಂದ ತಾನೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿರುಚಿಯೂ ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟರನೇಕರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಮತ್ತೊಂದು ದಾರಿ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಅವರದೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಆದೀತು. ಈಗಾಗಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಸಂಸರ್ಗದಿಂದ ಸುಧಾರಿಸೀತು. "ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಮಾತೆಂದರೆ, ವೃತ್ತಿರಂಗವನ್ನು ಬದುಕಿಸುವುದು. ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗವೇ. ಅಮೆಚೂರರು ವೃತ್ತಿರಂಗವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹೆಣಗಬೇಕೇ ಹೊರತು, ನಾವು ಹೊಟ್ಟೆಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಮಾಡುವವರಲ್ಲ ಎಂಬ ನೌಕರಶಾಹೀ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗೀಯತ್ವದ ಎಡಸೊಕ್ಕನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು."[2] ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬದುಕಿಸುವುದರಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ

ರಂಗಭೂಮಿ ಉದ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಲಾ, ಕಾಲೇಜುಗಳ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳ ಹೊರತು, ಉಳಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೆಲ್ಲ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧೀನದಲ್ಲೇ ನಡೆಯಬೇಕು. ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯುವಂತಾಗಬೇಕು. "ಇತರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬ ಹವ್ಯಾಸಿ ವೈದ್ಯ ಅಥವಾ ಹವ್ಯಾಸಿ ಎಂಜಿನೀಯರ್ ಹೇಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲವೋ, ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕದಂತಹ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೂ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಮೂಲ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎರಡೂ ಹಲವು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆಯುವುದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೆ ಅದರ ಸರ್ವತೋಮುಖಿ ಮತ್ತು ಸಮಗ್ರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಉತ್ತಮ."[3]

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಗ್ರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಜನತೆಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೇ ಕಾರಣವಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ವಿಚಾರ. ಸರ್ಕಾರದ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭವಿಷ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯ ಸರ್ಕಾರಗಳು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ವಿಭಾಗದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಕಲೆಗೆ ಧನ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತಿವೆಯಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರ್ಥವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಲು ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬ ಯೋಜನೆಯೇ ಮುಂತಾದ ಸರ್ಕಾರಿ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಲು ಈ ವಿಭಾಗಗಳು ದುಡಿಯುತ್ತಿವೆ. ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗೂ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ವಿಭಾಗಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಅಂಶ. ಸರ್ಕಾರಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಮೇಲೆ, ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಹಣವಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಲಾಭದಾಸೆಗೆ ಸ್ಪರ್ಧೆಯುಂಟಾಗಿ, ವಿತರಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ, ಅಹಿತಕರವಾದ ಕಲಾ ವಿರೋಧಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗುವ ಸಂಭವವೂ ಉಂಟು. ಆದುದರಿಂದ ಸರ್ಕಾರವು ತಾನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಬಹುದಾದ ಹಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬಳಸಬೇಕು. ಚಿಕ್ಕ ಊರುಗಳು, ಪಟ್ಟಣ ಮತ್ತು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಲಕರಣೆಗಳಿರುವ ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ಚಿಕ್ಕದಾದ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡದಾದ ಹಲವಾರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ದರದಲ್ಲಿ ಬಾಡಿಗೆ ಕೊಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಸರ್ಕಾರ ಯಾವ ರೀತಿಯ ನೆರವನ್ನೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕೊಡದಿರುವುದೇ ಮೇಲು.

ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆ, ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ನಾಟಕ ವಿಭಾಗಗಳು ನಡೆಸುವ ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಕೇಂದ್ರ ಹಾಗೂ ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಸರ್ಕಾರದ ನೆರವು, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ

ಪ್ರಯೋಗ ಚಾತುರ್ಯ, ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಹಕಾರ-ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಸದೃಢವಾದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಉದಯಿಸಬೇಕು. ಈಗಿರುವಂತೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿದ್ದು, ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸಹಕರಿಸಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭವಿಷ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹವ್ಯಾಸಿ-ವೃತ್ತಿರಂಗವೆರಡೂ ಏಕೀಭವಿಸಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುವ ಸದೃಢವಾದ ಅಖಂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಜನತೆಯ ಬೆಂಬಲದ ಮೇಲೆಯೇ ಬದುಕಿ ಬಾಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲದೆ, ಸರ್ಕಾರದ ಆಶ್ರಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳ ಊರುಗೋಲಿನ ಆಸರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುವ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸರ್ಕಾರ, ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನೆರವಾಗಬೇಕು; ನಾಡಿನ ಜನತೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಧಾರವಾಗಬೇಕು. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಜನ ಜೀವನದೊಂದಿಗೆ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಬೆಳೆಯದ ಯಾವುದೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಜನತೆಗೆ ಬೇಕಿಲ್ಲದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಯಾವ ಶಕ್ತಿಯೂ ರಕ್ಷಿಸಿ ಉಳಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

❑

ದಶವಾರ್ಷಿಕ ನಾಟಕ (1980-90)

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಹತ್ತು ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ಹಿನ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಅರವತ್ತರ ದಶಕದವರೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಲಕ್ಷಿಸಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳು, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರಂತಹ ತೀವ್ರವಾದ ರಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೂ ತಾವು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು ಎಂಬುದೇ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಬಹುಶಃ ಇವರೆಲ್ಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದೇ ಇರಬಹುದು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅವಿದ್ಯಾವಂತರು ಮತ್ತು ಅರೆವಿದ್ಯಾವಂತರಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವೆಂಬುದೇನಿದ್ದರೂ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ಸೀಮೆಯನ್ನು ದಾಟಲಿಲ್ಲ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತರ ದಶಕವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸದೃಢವಾದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೆಲೆ ದೊರೆಯಿತು. ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ಹೊರಗೆಯೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಬೇರು ಚಾಚತೊಡಗಿತು. ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪವೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತಾದರೂ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಜಾಗ್ರತಗೊಂಡಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಗಾಧವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಗುಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಧನೆ ಈ ದಶಕಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಮುಂದೆ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಬೀಳತೊಡಗಿತು. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮರೆತಿದ್ದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರ ದೃಷ್ಟಿ ಹೊರಳಿತು. 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ'

ಅಥವಾ 'ಹಯವದನ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳಿರಲಿ, 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಯಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಹಾಡುಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕಳೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆನಿಸಿತು. 'ತರೆಗಳು' ಮಾದರಿಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಜನಪದ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸ ಲಾಯಿತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ದಶಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಬಂದ ದಶಕ ವೆಂದೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಗಾಢವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿತ್ತೆಂದರೆ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಪ್ರತಿಭಟನೆಯೂ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಣಕಿಸುವ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದವು. ಪ್ರದರ್ಶನದ ರಂಜಕತೆಯನ್ನು ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿದ, ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕೆಲವು ರಂಗಭೂಮಿ ಕಾರ್ಯಕರ್ತರು ಕರಪತ್ರಗಳನ್ನು ಅನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿರೋಧದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಗುಂಪು ಮುಂದೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಲಾಭವಾಯಿತು. ನಾಟಕಕ್ಕಿದ್ದ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆ ಭದ್ರವಾಯಿತು. ಕಲೆಯ ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಬಲಿಕೊಡದೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ, ನಾಟಕ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕೆಂಬ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೂ ನೆಲೆಯೂರಿ ಬೆಳೆದದ್ದು ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಆದುದರಿಂದ ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಉತ್ಕರ್ಷ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ದಶಕವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಉಳ್ಳ 'ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯೊಂದು ಈ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಂಸರಿಂದಲೇ ಮೊದಲು ಮಾಡಬಹುದು. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂರವರ ನೆಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದುದು. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಶೋಕಚಕ್ರ', 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ', 'ರಂಗಭಾರತ' ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜೋ ರಾಜಕೀಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬದುಕನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಅರವತ್ತು ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಗಿರೀಶರ 'ತುಘಲಕ್' ಮತ್ತು ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ವಸ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದರೂ

ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವರು ಅರ್ಥವಿಸಿರುವ ರೀತಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಡಪಂಥೀಯ ರಾಜಕೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯೊಂದು ಜಾಗೃತವಾಯಿತು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದನ್ನು ತನ್ನ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆಯೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣರ 'ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ' ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಬಂದ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾದವು. ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಧ್ವನಿ ಇದ್ದರೆ, ಈಗ ಅದು ನಿಖರವಾದ ಒಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿತು.

'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಸರ ಎದುರಿಗಿರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ. ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ರಣಧೀರನಂತಹ ಜನಪರ ದೊರೆಯನ್ನು ಅವರು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರು. ರಣಧೀರನನ್ನು ರಾಜನನ್ನಾಗಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದವರೂ ಜನತೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಕ್ರಾಂತಿಯೇ ಎಂಬುದು 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಈ ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನರಂಗರು ಕೇವಲ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣರ 'ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ', ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಕಥಾ ರಚನೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಲ್ಲ. ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವನ ಬಗೆಗೆ ಸಂಸರಿಗಿದ್ದ ರಾಜಭಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಆತನೂ ಸಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಪಾಲಿಗೆ ಬಾಣಾಕ್ಷನಾದ ಶೋಷಕನೆಂಬಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಹಸ್ತದಿಂದ ರಾಜ್ಯದ ಸೂತ್ರಗಳು ರಾಜನ ಕೈಗೆ ಹೋದರೂ ಶೋಷಣೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗದೆ ಉಳಿಯಿತು, ಎಂಬ ರಾಜಕೀಯ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ರಾಜನ ಪರವಾಗಿ ನಡೆದ ಜನತೆಯ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಜನತೆಯ ಒಳಿತಿಗಾಗಿ ನಡೆದ ಜನಪರ ಹೋರಾಟವೆಂಬಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸಲಾಗಿದ್ದು, ಚೆನ್ನರಂಗರೆಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಊಳಿಗದವರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪುನರ್ ರಚಿತ ನಾಟಕವಾಗಿ 'ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ' ಕೃತಿಯ ಅರಕೆಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ದಾರಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಈ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರೇ ಈ ಚಳುವಳಿಯ ರೂವಾರಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಸಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯಧಾರೆಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದವರು ಪ್ರಸನ್ನ ಮತ್ತು ಅವರ 'ಸಮುದಾಯ'ದ ಗೆಳೆಯರು.

'ಸಮುದಾಯ'ದವರ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಉಳಿದವರ ಬೀದಿನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವನತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು 'ಸಮುದಾಯ'ದ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಉಳಿದವರು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾರೆ. ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯೇ ಸಾರ್ಥಕಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಕೃತಿಗಳು. ಮೂಲತಃ ವಾಕ್‌ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರಂಗಕೃತಿಗಳೆಂದೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಕ್‌ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಜನಪದ ಕತೆಗಳು ಓದುಗರನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸದೆ ಕೇಳುಗರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಬೀದಿನಾಟಕಗಳೂ ನೋಡಿದಾಗ ಕೊಡುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಓದಿದಾಗ ತಂದುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳನ್ನು, ಪತ್ರಿಕಾ ವರದಿಗಳನ್ನು, ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನೂರಾರು ಬೀದಿನಾಟಕಗಳು ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೂ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುವು ಕೆಲವೇ ಕೃತಿಗಳು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳು ಜಾಸ್ತಿ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಮತಿ ವಿಜಯಾರವರು ಇಂತಹ ಏಳು ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಧನ್ವಂತರಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ' ಮತ್ತು ಗಿರೀಶರ 'ಮಾನಿಷಾದ'ವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಅವರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಉಳ್ಳವರ ನೆರಳು' ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಎರಡು ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ಅಚ್ಚಾಗಿವೆ. 'ಪಂಚಮ' ಮತ್ತು 'ನೆಲಸಮ'—ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ನಾಟಕದ ಲವಲವಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಡಂಬನೆ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯದ ಮೂಲಕವೇ ಶೋಷಕ ಮತ್ತು ಶೋಷಿತವರ್ಗದ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ.

'ಏಕಲವ್ಯ', ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಮತ್ತೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ನಾಟಕ. ಕುವೆಂಪು, ಗೋವಿಂದಪೈರವರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಈ ಪುರಾಣಕಥೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ಕಾಡಿನ ಮತ್ತು ನಾಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ನಡೆದ ಸಂಘರ್ಷದ ಕಥೆಯಾಗಿ ಏಕಲವ್ಯನ ಬದುಕು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಡು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ನಿಸರ್ಗ ಸಹಜ ಮುಗ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಸರ್ವಜೀವ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಏಕಲವ್ಯ ಮತ್ತವನ ಸಹಚರರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ನಗರ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಸ್ವಾರ್ಥ, ಅಹಂಕಾರ, ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯದ ಸಾಕಾರವಾಗಿ ರಾಜ ಮತ್ತವನ ಅನುಚರವರ್ಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾಡನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಗರಿಕರ ಧಾಳಿಯನ್ನೆದುರಿಸಲು ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಲಿತ ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆ ಸಾಲದೆಂದು, ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಕಲಿಯಲು

ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರಿದ್ದ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಮರೆಯಾಗಿ ನಿಂತು ಶಸ್ತ್ರವಿದ್ಯೆ ಕಲಿತರೂ ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯಾಗಿ ಬಲಗೈ ಹೆಬ್ಬೆರಳನ್ನೇ ಕತ್ತರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಏಕಲವ್ಯನ ಮೂಲಕಥೆಗೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ತಿರುವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಬಲಗೈ ಹೆಬ್ಬೆರಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿಕೊಟ್ಟರೂ ಎಡಗೈಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಲ್ಲು ಹಿಡಿದು ಕ್ರಾಂತಿಯ ದುಂದುಭಿಯನ್ನು ಮೊಳಗಿಸಿದನೆನ್ನುವ ಕವಿಗಳು ಮುಂದೆ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಏಕಲವ್ಯನು ಕೌರವಪಕ್ಷ ವಹಿಸಿದನೆಂಬ ಮೂಲಕಥೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಸಂಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ತಟಸ್ಥವಾಗಿರಲು ಬಯಸಿದ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಏಕಲವ್ಯ ಕೊಡುವ ಕಾರಣ ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವಂತಿದೆ. "ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಕೇವಲ ಉಳ್ಳವರ ನಡುವಿನ ಕಚ್ಚಾಟ; ನನ್ನದು ಇಲ್ಲದವರ ಪರವಾದ ಹೋರಾಟ. ಈ ಸಂಘರ್ಷ ಕುರುಪಾಂಡವರಿಬ್ಬರ ವಿರುದ್ಧವೂ ಸಾಗಬೇಕು" ಎಂಬ ಏಕಲವ್ಯನ ನಿರ್ಧಾರದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೈಕುಂಠರಾಜುರವರ 'ಸಂದರ್ಭ', ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವೇ ಉತ್ತಮ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸದುದ್ದೇಶಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ರಾಜಕಾರಣದ ಚದುರಂಗದ ಆಟ ನಡೆಯುವುದನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಕರ್ನಾಟಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಜಕೀಯ ಸಂದರ್ಭದ ಕಥಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಕೇವಲ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗದೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುತಾಳಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಮಾಜವಾದಿ ರಾಜಕಾರಣವು ಶಕ್ತಿ ರಾಜಕೀಯದ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಕ್ರಮೇಣ ಅಧಿಕಾರದ ಗದ್ದುಗೆಯನ್ನೇರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಕೇವಲ ಪುಢಾರಿ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡ ದುರಂತವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ನಾಟಕಕಾರನ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಸವಾಲುಗಳು ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಕಾರನೂ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ರಾಗದ್ವೇಷಗಳೂ ಇಷ್ಟಾನಿಷ್ಟಗಳೂ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಆತಂಕಕಾರಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲ ಮಾದರಿಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯ ಕಡೆಗೇ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಬಿಡಬಹುದು. ಈ ಹೋಲಿಕೆಯಿದ್ದೂ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುರಚನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿದ್ದರೆ ಅದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಶೋಭೆ ತರುತ್ತದೆ. 'ಸಂದರ್ಭ'ದಂತಹ ಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟವಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ. ಒಬ್ಬ ರಾಜಕಾರಣಿಯ

ಅವನತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಲೇ ಅವನ ಪತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸರದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒತ್ತು ಬೀಳುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ನೀತಿ ಅನೀತಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ಪರಿಸರದ ಕೈಗೊಂಬೆಯಾಗಿ ರಾಜಕಾರಣಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ದುರಂತವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. 'ರಂಗ ಸಂಪದ'ಕ್ಕಾಗಿ ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು.

ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಈ ದಶಕದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಟಿ. ಎನ್. ಸೀತಾರಾಮ್. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಒಳನೋಟ ಮತ್ತು ಚುರುಕಾದ ಮಾತಿನಶಕ್ತಿ ಸೀತಾರಾಮ್ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಸಂಕೀರ್ಣ ಬಗೆಯ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ ರಚನಾ ಕೌಶಲವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಅವರು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ತುಸು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಆಸ್ಫೋಟ'ಕ್ಕಿಂತ ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕ 'ನಮ್ಮೊಳಗೊಬ್ಬ ನಾಜೂಕಯ್ಯ' ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಪಕ್ವವಾದ ಕೃತಿ. ಅವರ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಬ್ಬ ಶಿಕ್ಷಿತ ಯುವಕ. ಲಂಕೇಶರ ಪಿಶಾಚಾಂಶಗಳನ್ನು ಈ ನಾಯಕರು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಹುಸಿತನವನ್ನು ಕುರಿತ ಆಕ್ರೋಶವಿದ್ದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸರದ ನಡುವೆ ಇಟ್ಟು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತು ಸಮಗ್ರವಾದ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವನತಿಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕೂ ಕುರೂಪಗೊಂಡು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಸಮಾಜವಾದಿ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ನಂಬಿಕೆಯಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ನಾಯಕನೊಬ್ಬನು ಅಧಿಕಾರದ ಗದ್ದುಗೆಯನ್ನೇರಿದಾಗ ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವ ದುರಂತವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸರವನ್ನೂ ತನ್ಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ 'ಆಕ್ರೋಶ'ದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ಸಿಟ್ಟು. ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಂತೆ ಈ ಸಿಟ್ಟು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ನಮ್ಮೊಳಗೊಬ್ಬ ನಾಜೂಕಯ್ಯ' ದಲ್ಲಿ ಈ ಆಕ್ರೋಶವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ವಿಷಾದ ವಿದೆ. ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರು ನಿರ್ವೀರ್ಯರಾಗಿ 'ದೇವದಾಸಿ' ನಾಟಕದ ನಾಜೂಕಯ್ಯನಂತೆ ಅಧಿಕಾರಾರೂಢರಿಗೆ ತಲೆಹಿಡುಕರಾಗಿ ಬಿಡುವ ನೋವಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಪ್ರಸಾದ್ ದಿಟ್ಟನಾದ ಆದರ್ಶವಾದಿ ಬರೆಹಗಾರ ಪತ್ರಕರ್ತನಾಗಿದ್ದು, ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರದ ಘೋರ ಸ್ವರೂಪದ ಅರಿವಿಲ್ಲದಿದ್ದವನು. ತನ್ನ ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಬಲರನ್ನು ಎದುರುಹಾಕಿಕೊಂಡವನು.

ವಿರೋಧಿಗಳು ಅವನನ್ನು ಪಳಗಿಸುವ ಪ್ರತಿತಂತ್ರ ಹೂಡಿ ಅವನ ಕುತ್ತಿಗೆ ಸುತ್ತ ಹಗ್ಗ ಸುತ್ತಿ ಬಿಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಅವನ ಧೈರ್ಯ, ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆ, ಆಕ್ರೋಶ ಎಲ್ಲವೂ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕರಗಿ, ಬದುಕಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವೊಂದೇ ಅವನ ಮುಂದಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಭಾರಿಭಾರಿ ಕಾಡುಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಬೇಟೆಗಾರನಂತಿದ್ದವನು ತಾನೇ ಅವುಗಳಿಂದ ಬೇಟೆಯಾಡಲ್ಪಟ್ಟು ಪಳಗಿದ ಪ್ರಾಣಿಯಂತೆ ಮಂತ್ರಿಗಳ ಪುಢಾರಿಗಳ ಬಂಡವಾಳಗಾರರ ಹಿಂಬಾಲಕನಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಭ್ರಷ್ಟ ಪರಿಸರದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಪ್ರಸಾದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆವ ಆಶಾವಾದದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ತಟ್ಟುವುದು ಅವನನ್ನು ಈ ಪ್ರಪಾತಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿದ ಕ್ರೂರವಾದ ಪರಿಸರದ ವಾಸ್ತವಿಕ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಆಗಿದೆ. 'ನಟರಂಗ'ದವರಿಗಾಗಿ ರಾ. ನಾಗೇಶ್ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ, ಹಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡ ಕೆಲವೇ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು.

ಜನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಕಂಬಾರರು ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹರಕೆಯ ಕುರಿ' ಅವರ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಿದ್ದು ಬಹುಶಃ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಪರಿಸರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ನಗರದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಬದುಕನ್ನು ಇದೇ ಮೊದಲು ಅವರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹರಕೆಯ ಕುರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕಾರಣದ ಭ್ರಷ್ಟತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ನಾಟಕಕಾರರ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ನಾಟಕದ ರಚನಾ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಥೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿದುಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸರಿಪಡಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಸಿದ್ದಲಿಂಗು ಎಂಬ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಭ್ರಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಈ ನೆಲೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತಗೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ರಚಿಸಿದ್ದ 'ಜೈಸಿದ ನಾಯಕ'ವೆಂಬ ನಾಟಕವೇ ಕಂಬಾರರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕವೆನ್ನಬಹುದು. 'ರಂಗಸಂಪದ'ಕ್ಕಾಗಿ ಆರ್. ನಾಗೇಶ್ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು.

ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಕನ್ನಡದ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾರಣರಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪ್ರಸನ್ನ ಸ್ವತಃ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ತದ್ರೂಪಿ', ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ಬೆರ್‌ಚಿಲಿ ಎಂಬ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನ ಅವಾಂತರವನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ

ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯನ್ನೇ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದವನೊಬ್ಬ ನಾಯಕನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತರಿಂದ ವಂತಿಗೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಣ ದೋಚುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದು—ಶಿಕ್ಷೆಯೆಂಬಂತೆ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ತದ್ರೂಪಿಯಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಆದೇಶದಂತೆ ತದ್ರೂಪಿ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಹಂತಕರ ಧಾಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುವ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೆರಿಕಾದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಮಾರ್ಕೆಸನ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದರಿಂದ ಮತ್ತು ಚಾರ್ಲಿಚಾಪ್ಲಿನ್ ಚಲನಚಿತ್ರದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು, ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ವಸ್ತು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ನಾಟಕ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆಯಾದರೂ ವಿಡಂಬನೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಕಲಕುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವ ಗುರಿಯನ್ನು ನಾಟಕ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದುರಂತಮುಖಿಯಾಗಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವೊಂದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ವಿಡಂಬನೆಯ ದಾರಿ ಕಠಿಣವಾದುದು. ಸ್ವಲ್ಪ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿದರೆ ಅದು ನಗೆ ನಾಟಕವಾಗಿ ಬಿಡಬಹುದು. ಆಕ್ರೋಶದಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಿಡಂಬನೆ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. 'ತದ್ರೂಪಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಾಡುಗಳು ವಸ್ತುವಿನ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಡಂಬನೆಯಾಗಿ.

ಪ್ರಸನ್ನರ 'ದಂಗೆಯ ಮುಂಚಿನ ದಿನಗಳು' ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದ ರಾಜಕೀಯ ದುರಂತವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಲಕ್ನೋ ಸುಲ್ತಾನ ವಜೀದ್‌ಆಲಿಖಾನ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಅಂತ್ಯಕಾಲವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ಈ ನಾಟಕವು ಸಿಪಾಯಿದಂಗೆಯ ಸೋಲು ಮತ್ತು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯು ಸ್ಥಿರಗೊಂಡ ಪರಿಸರವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ವೈಭವೋಪೇತ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕವು ಸುಖಲೋಲುಪವಾಗಿದ್ದ ಮೇಲುವರ್ಗ ದವರ ಅವನತಿಯನ್ನೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ದಿಕ್ಕೆಟ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಹಾಸ್ಯದ ಹೊದಿಕೆಯಿರುವ ಕರುಣಾಜನಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ರಾಜಕೀಯವೆಂಬ ಪೀಠಿಕೆ'ಯು ಎಂಬ ದೃಶ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವೇ ಎಂದೋ ನಡೆದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಇಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸುವುದಾಗಿದ್ದು ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ಆಳುವ ವರ್ಗದ ಅವನತಿಯ ಮೇಲೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರವೆನ್ನುವಂತಹ

ಹನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಗಳ ಕಥಾರಚನೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರೇಮಚಂದರ 'ಚದುರಂಗದ ಆಟಗಾರರು' ಎಂಬ ಕಥೆ. ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗ ನಾಟಕಕ್ಕೆ 'ದಂಗೆಯ ಮುಂಚಿನ ದಿನಗಳು' ಎಂದು ಹೆಸರಿಡುವ ಮೂಲಕವೇ ಈ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಲೇಖಕರು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವಂತಿದೆ. 'ತದ್ರೂಪಿ', 'ದಂಗೆಯ ಮುಂಚಿನ ದಿನಗಳು' ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಮುದಾಯ ದವರಿಗಾಗಿ ಪ್ರಸನ್ನ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಬೆನಕ' ದವರಿಗಾಗಿ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರೂ 'ತದ್ರೂಪಿ'ಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು.

ಪ್ರಸನ್ನರ ಮೂರನೆಯ ನಾಟಕ 'ಮಹಿಮಾಪುರ'ಕ್ಕೆ ಅವರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಿಗಿದ್ದ ಪ್ರಖರತೆ ಇಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಪ್ರಹಸನವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಮೇಲುಗೈಯಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿದಿದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಪುಣ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಸುತ್ತ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿರುವ ಮಹಿಮೆಗಳನ್ನು ಪವಾಡಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಹೊರಟ ನಾಟಕವು ಜಾತಿ ತಾರತಮ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಆಶಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಬೇತಾಳದ ಕಥೆಯ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ರಚನೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ನಗೆ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ, ಉಳಿದಂತೆ ಜನಪದ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕವೇ ಉತ್ಕರ್ಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೀತಾರಾಮ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಸನ್ನರಂತಹ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಾಧನೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗಮನಾರ್ಹ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುನಶ್ಚೇತನಗೊಳಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿರುವ 'ನಮ್ಮೊಳಗೊಬ್ಬ ನಾಜೂಕಯ್ಯ', 'ತದ್ರೂಪಿ', 'ದಂಗೆಯ ಮುಂಚಿನ ದಿನಗಳು'—ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳ ಯಶಸ್ಸು ನಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯ ಬಗೆಗೆ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿದೆ.

ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಉತ್ತಮ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ 'ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವುದು ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವಾದರೆ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಬಹುಪಾಲು ಉತ್ತಮ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿವೆ.

ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೇಮನೆಯವರ 'ಹೈದರ್', ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನದ ರಾಜಕೀಯ

ಇತಿಹಾಸದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಹೊಸರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕವೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದಾಖಲಾಗಿರುವ ಹಿಂದೂ-ಮುಸ್ಲಿಂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಸೈನಿಕನೊಬ್ಬ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಸಾಹಸ, ಕುಶಾಗ್ರಮತಿಯಿಂದಾಗಿ ಹೇಗೆ ಅಧಿಕಾರದ ಹಂತಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಏರಿ, ಕೊನೆಗೆ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ನವಾಬನಾದದ್ದನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೈದರ್ ಪರವಾದ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಆ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ ಏಳುಬೀಳುಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದರಿಂದ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಸರಳವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗ ಶೋಧನೆಗೆ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯದೆ ಇತಿಹಾಸದ ವಸ್ತುಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ತುಂಬುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಅವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದೂ ಮತಾಂಧ ಚರಿತ್ರಕಾರರು ಹೇಳುವಂತೆ ಹೈದರ್ ಧೂರ್ತನಲ್ಲವಾದರೂ ಅವನೊಬ್ಬ ಜನಪರ ನಾಯಕನೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದೂ ಸತ್ಯದೂರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಂಸಾಲೆ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಲಂಕಾರದಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿಲ್ಲ.

ಹಳೇ ಮನೆಯವರ 'ಚಿಕ್ಕದೇವಭೂಪ', ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯುವ ನಾಟಕ. ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವಂತೆ ಕಂಸಾಲೆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಲಾವಣಿಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಧಿಕೃತ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿ ಹಾಕಲಾಗಿದ್ದ, ಆದರೆ ವಾಕ್‌ಪರಂಪರೆಯ ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಲಾವಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದ್ದ ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರಥಮ ರೈತ ಬಂಡಾಯವನ್ನು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಪಡೆದಿರುವ 'ಚಿಕ್ಕದೇವಭೂಪ' ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಎಡಪಂಥೀಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಈ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿರುವ ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರಗಳು ಆಪ್ಯಾಯಮಾನ ವಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಬೇಕಾದ ನಿಯಂತ್ರಣದ ಕಡೆಗೂ ನಾಟಕಕಾರರು ಗಮನವಿಡಬಹುದಿತ್ತು. ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಎರಕಹೊಯ್ಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸಹಜವಾದ ಪಾತ್ರನಿರೂಪಣೆ ಸನ್ನಿವೇಶ ಚಿತ್ರಣದ ಮೂಲಕ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದು ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದರೂ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಉಜ್ವಲ ಜನಪರ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ, ಈ ದಶಕದ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ವೈಕುಂಠರಾಜು ಮತ್ತು ಗೆಳೆಯರು ಪ್ರಜಾವಾಣಿ ಕಲಾವಿದರಿಗಾಗಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಎಚ್. ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ 'ಮಹಾಚೈತ್ರ' ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಹೊಸರೀತಿಯಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಕೃತಿ. ಅವರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸಮೂಹನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು 'ಮಹಾಚೈತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ವಾಗಿಯೇ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನೇ ಎಲ್ಲರೂ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ 'ಮಹಾಚೈತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವರ್ಗವನ್ನು ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ 'ಮಹಾಚೈತ್ರ' ಆರಂಭವಾಗುವುದೇ ಬಸವಣ್ಣನ ಸಾವಿನ ಬಳಿಕ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ನೇರಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಪ್ರವೇಶವಿದೆ. ಬಸವಬಿಜ್ಜಳರ ಸಂಘರ್ಷ ಇಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಜನತೆಯೊಂದಿಗೆ ಬಿಜ್ಜಳನ ಹೋರಾಟವೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮಹಾಚೈತ್ರದ' ರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದಿಗೆ ಪುರಾಣವೂ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣಯುಗದ ದಕ್ಷ ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನೂ ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನೂ ಏಕೀಭವಿಸಿ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಪ್ರಸಂಗ ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊಲೆಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾಗಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞನಿರತನಾಗಿದ್ದ ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ವೀರಗಾಸೆ ಕುಣಿತದ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಕೊಲ್ಲುವ ಬಹುರೂಪಿ ಚೌಡಯ್ಯನ ಪರಿವಾರದವರು ತಮ್ಮನ್ನು ಶಿವಗಣಗಳೆಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಿಜ್ಜಳ ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಪುರಾಣದ ದಕ್ಷಬ್ರಹ್ಮನೇ ಆಗಿ ಶಿವಗಣಗಳ ಕ್ರೋಧಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳ ದಕ್ಷಬ್ರಹ್ಮರಿಬ್ಬರೂ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರದ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿದ್ದು, ಒಂದೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಅವತರಿಸುತ್ತಾನೆಂಬ ಇಂಗಿತ ಅಲ್ಲಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ದಕ್ಷಬ್ರಹ್ಮನೆಂದೇ ಗುರುತಿಸಿ ಗಣಾಚಾರಿಗಳು ಕೊಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದೆಂಬ ಸೂಚನೆಯೂ ಅಲ್ಲಿದ್ದು, ಪುರಾಣ–ಚರಿತ್ರೆ–ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕಾರಣಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದುಗೂಡಿ ಸಂಕೇತವಾಗುವ ಒಂದು ಅಪರೂಪದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಚರ್ಚೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸದೆ ನಾಟಕದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಮಹಾಚೈತ್ರ'ದ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕತೆ ನಾಟಕೀಯ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಡ್ಡಿ ಯೆಂಬಂತಿದ್ದರೂ ಸೃಜನಶೀಲ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಇದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ವಚನಗಳಲ್ಲದೆ ಬಸವಣ್ಣನ ಮರಣದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವಂತಹ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಥನಕವನದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿರೂಪಣೆ

ಯಿದೆ. ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಮಯವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ದೋಷವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಅದು ಅಡ್ಡಿಯಾಗದೆ ನಾಟಕದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುವ ಕಾರಣ ಇದನ್ನು ಒಂದು ಸಾಧನೆಯೆಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ರಂಗಸಂಪದ'ಕ್ಕಾಗಿ ಸಿ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದರು.

'ಸುಲ್ತಾನ್‌ಟಿಪ್ಪು' ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕ. ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಎರಡು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಶಿವಪ್ರಕಾಶ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿರುವರೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಮಹಾಚೈತ್ರ' ದಂತೆ 'ಸುಲ್ತಾನ್ ಟಿಪ್ಪು'ವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪುರಾವೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ ನಾದರೂ ಕೃತಿಯ ತುಂಬಾ ವ್ಯಾಪಿಸುವುದು ಮೀರ್‌ಸಾದಿಕ್‌ನ ಕಾರಸ್ಥಾನ. ಖಳನಾಯಕನ ಪ್ರಖರತೆ ಎಷ್ಟು ಉಜ್ವಲವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ದುರಂತವೂ ಅದರ ಮುಂದೆ, ಮಂಕಾಗಿ ಬಿಡುವಂತಿದೆ. ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ. ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ 'ಸುಲ್ತಾನ್‌ಟಿಪ್ಪು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಳೆಗಟ್ಟಿದವನು ಮೀರ್‌ಸಾದಕನೇ ಹೊರತು ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ್‌ನಲ್ಲ. ಮೀರ್‌ಸಾದಿಕ ಒಂದು ಪ್ರತೀಕ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತುಷಾಹಿಗೆ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದ ರೀತಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳು ಬಲಿಯಾಗುವ ಪಿತೂರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಮೀರ್‌ಸಾದಕರಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಟಿಪ್ಪುವನ್ನು ಕುರಿತ ಮೀರ್‌ಸಾದಿಕ್ ದ್ವೇಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಅವನ ಖಾಸಗೀ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಕುಟಿಲೋಪಾಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿಯೇ ಮೀರ್‌ಸಾದಿಕ್‌ನನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾದು ಹೋಗುವ ಕಪಟ, ಕುತಂತ್ರ, ಕುಟಿಲತೆಗಳೆಲ್ಲ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪ್ರಭುಗಳ ಯೋಚನಾ ಸರಣಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಹೀಗೆ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸನ್ನರ 'ದಂಗೆಯ ಮುಂಚಿನ ದಿನಗಳು' ಕೃತಿಯ ಸುಖಲೋಲುಪ ಶ್ರೀಮಂತ ಆಳುವ ವರ್ಗವು ದೇಶದ ಅವನತಿಯ ಒಂದು ಮುಖವಾಗಿದ್ದರೆ 'ಸುಲ್ತಾನ್‌ಟಿಪ್ಪು'ವಿನ ಮೀರ್‌ಸಾದಿಕ್ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಬೇರೂರಲು ಕಾರಣವಾದ ಭಾರತದ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಶಿಥಿಲತೆಯೇ ಅವರ ಪತನಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಯಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿವೆ.

ಹೂಲಿಶೇಖರರ 'ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿ' ನಾವು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಗಮನಿಸ ಬಹುದಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿ. ನಾಟಕದ ಹೆಸರನ್ನು ಕೇಳಿ ಅದು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಸಮಕಾಲೀನ

ವೀರಶೈವ ಸಮಾಜದ ಒಳಪಂಗಡಗಳೇ ಮುಂತಾದ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಅಸಮಾನತೆಯನ್ನೂ ಟೀಕಿಸುವುದೇ ಈ ನಾಟಕದ ಗುರಿ. ವಿಡಂಬನೆಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ, ತೀವ್ರವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣ ವಾಗಬಹುದಾದ ಮಾತನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭೆ ಮೂಲಿಕೇಖರ್ ಅವರಿಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೂ ನೋಡುವಲ್ಲಿ ಮೂಲಿಕೇಖರ್‌ರವರದು ಸರಳವಾದ ದೃಷ್ಟಿ. ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಅವರ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಸಿಲುಕದ ಅನೇಕ ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವೀರಶೈವ ಸಮಾಜವನ್ನು, ಹಿಂದೂ ಸಮಾಜದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಭಾರತದ ಜಾತಿ-ವರ್ಗ ವಿಂಗಡಣೆಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವುದಾದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ವಿಡಂಬನೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯಲಾರದು.

ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ರಚಿಸಲಾಗಿರುವ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರ 'ತಲೆದಂಡ' ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ವಸ್ತುವನ್ನಾಧರಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿರುವ ಉಳಿದ ನಾಟಕಕಾರರಂತೆ ಗಿರೀಶರು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಸಾಂಕೇತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸದೆ, ಅದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶರಣರ ಕಾಯಕ ತತ್ವದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅಂತರ್‌ಜಾತಿ ವಿವಾಹದವರೆಗೆ ಹಲವು ಸುಧಾರಣೆಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾಟಕ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. 'ತಲೆದಂಡ' ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಒಬ್ಬ ಸನಾತನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಾಂಬಶಿವಶಾಸ್ತ್ರಿಯ ಮರಣದೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುಧು ರಾಜ ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊಲೆಯೊಂದಿಗೆ. ಈ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳುಗಳಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ವಿಕಾಸದ ಚರಿತ್ರೆಯಿದೆ. ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ಬಸವಣ್ಣ ಧರ್ಮವನ್ನು ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮಾನವೀಯಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾದವನು. ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ವಿಕಾಸವಾಗಬೇಕಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆ, ಅಹಿಂಸಾತತ್ವಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾದುದು ಎಂಬುದು ಅವನ ದೃಢವಾದ ನಂಬಿಕೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ನಂಬಿಕೆಗಳೇನೇ ಇರಲಿ ಅವನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮೂಲತಃ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬೀಜಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಯಲು ಕಾರಣವಾಗುವುದರಿಂದ ಚಳುವಳಿ ಕೇವಲ ಅಹಿಂಸಾ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕಾರ್ಯಗತವಾಗುವುದು ಅದರ ಅನುಯಾಯಿಗಳ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಕರ್ತರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕವಾದುದರಿಂದ

ಜಗದೇವನಂತಹ ತೀವ್ರಗಾಮಿಗಳು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಜಗದೇವ ಉಗ್ರಗಾಮಿಯಾಗಲು ಕಾರಣ ಕೇವಲ ಅವನ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಲ್ಲ, ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ಆಶಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಮೂಲಭೂತ ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಚಳುವಳಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹಿಂಸೆಗೆ ರಕ್ತಪಾತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಗೋಚರವಾಗಿರುವ ಸತ್ಯ.

ಸಾಂಬಶಿವಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮರಣ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊಲೆ ಇವೆರಡು ಘಟನೆಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಕಾರಣನಾಗುವವನು ಉಗ್ರಗಾಮಿಯಾದ ಜಗದೇವನಾದರೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅವನು ಬಿತ್ತಿದ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಬೀಜಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಧರ್ಮದ ಅವನತಿಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಸಾಂಬಶಿವಶಾಸ್ತ್ರಿಯ ಮರಣ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕುಸಿತವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊಲೆಯ ಬಳಿಕ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಅರಾಜಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಶಕ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವನೇ ಎಬ್ಬಿಸಿದ ಚಂಡಮಾರುತ ಅವನನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿ ತಾನೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಮುಂದೆ ನಡೆದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ನಡುವೆ ಸಮತೂಕವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ರಾಜನೀತಿ ಚತುರನಾದ ರಾಜ ಬಿಜ್ಜಳ ಕೊಲೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಂತಹ ಸಂದಿಗ್ಧ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಸೋವಿದೇವ ಮತ್ತವನ ಸಂಗಡಿಗರ ಹಿಂಸಾಚಾರದ ಯುಗ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೋವಿದೇವ, ಜಗದೇವನ ಪ್ರತಿರೂಪ. ಇಬ್ಬರೂ ಹುಂಬರು. ಇಬ್ಬರೂ ವಿವೇಕಕ್ಕಿಂತ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಗಿಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಬಯಸುವವರು. ಸೋವಿದೇವನಂತೂ ಪರಮ ಹೇಡಿ; ಸುಖಾಪೇಕ್ಷಿ. ಇಂತಹವನು ರಾಜನಾದರೆ ಚಾಡಿಕೋರರೇ ಮಂತ್ರಿಗಳು, ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಆನಂದಿಸುವವರೇ ಸೇನಾಧಿಪತಿಗಳಾಗುವುದು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ.

ಹೀಗೆ 'ತಲೆದಂಡ'ವು ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಭಾರತದ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಮತ್ತು ಭಯೋತ್ಪಾದಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೂಲ ನೆಲೆಯನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿರುವ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಅದ್ಭುತವಾದುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗುವ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಶಿಲ್ಪ ಎರಡೂ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ. ಈ ನಾಟಕದ ಮತ್ತೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ರಾಜ ಬಿಜ್ಜಳನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅದು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿದೆ. ಕೇವಲ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡದ ಯಾವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೂ—'ತುಘಲಕ'ವನ್ನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿನ ಆಪ್ತವಾದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಈ

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಜಗದೇವನ ಕುಟುಂಬ, ಬಸವಣ್ಣನ ಕುಟುಂಬ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹರಳಯ್ಯ–ಮಧುವರಸ, ಇವರೆಲ್ಲರ ಚಿತ್ರವೂ ನಮಗೆ ಅವರ ಖಾಸಗಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಖಾಸಗಿ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನೆಲೆಗಳೆರಡೂ ನಾಟಕ ದಲ್ಲಿ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿರುವುದೂ ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಅಬ್ಬರದ ಭಾಷಣ ಶೈಲಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಹೋಗಿರುವ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತಿನ ಆಪ್ತಶೈಲಿಯ ಔಚಿತ್ಯ ತಟ್ಟನೆ ಹೊಳೆಯದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನುಡಿಗಟ್ಟಿಗೆ ದೇಸಿಯ ಒಂದು ಹೊಸ ತೇಜಸ್ಸನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕದ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಪ್ರೌಢವಾಗಿರದೆ ದೇಸಿ ಚೆಲುವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುವುದು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಒಂದೆರಡು ಕಡೆ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಹುದಿತ್ತನ್ನಲೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಹರಳಯ್ಯ ಮಧುವರಸರ ಮಕ್ಕಳ ಮದುವೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊಲೆಯ ವಾರ್ತೆ ತಿಳಿದಾಗ ಬಸವಣ್ಣನಾಡುವ ಮಾತುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೀಗೆ ಅನ್ನಿಸಬಹುದಾದರೂ ಸಂದರ್ಭದ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಬಸವಣ್ಣನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತುಂಬಾ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ನಟರಂಗ'ದವರಿಗಾಗಿ ಸಿ.ಆರ್. ಸಿಂಹ, 'ರೂಪಾಂತರ' ತಂಡಕ್ಕೆ ಆಮರ್, 'ತಿರುಗಾಟ'ದವರಿಗೆ ಚಿದಂಬರರಾವ್ ಜಂಬೆ ಮತ್ತು ಗದುಗಿನ ನಾಟಕ ತಂಡವೊಂದಕ್ಕೆ ಜಯತೀರ್ಥ ಜೋಷಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಪ್ರಕಟ ವಾದೊಡನೆ ನಾಲ್ಕಾರು ವಿವಿಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಪಡೆಯಿತೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ.

ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್‌ರ 'ಗುಣಮುಖ' ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಇತಿಹಾಸದ ಭಿತ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಬರುವ ಚಿತ್ರ ಕೇವಲ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ನಾದಿರ್ ಶಾ ಮೊಗಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಅವನತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧಾಳಿ ಮಾಡಿ ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸಿದ ಪರ್ಷಿಯಾ ದೇಶದ ಒಬ್ಬ ದೊರೆ. ಸೋಮಾರಿ ಸೈನಿಕರು, ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರದಿಂದ ಮತ್ತರಾಗಿದ್ದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ಸುಖಲೋಲುಪ ನಾಗಿದ್ದ ಮೊಗಲ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ, ಪರ್ಷಿಯಾದ ನಾದಿರ್‌ಶಾನ ಆಕ್ರಮಣವನ್ನು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅವನು ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ತರ್ಕವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತೀವ್ರ ತರವಾದ ಹಿಂಸಾಲೋಲುಪನಾಗಿದ್ದ ನಾದಿರ್‌ಶಾ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆಗೆ ಸಿಲುಕಿ,

ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಜರ್ಝರಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದೇಹ ಮನಸ್ಸುಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ನೀಡಿದ ಇಂಡಿಯಾ ದೇಶದ ಒಬ್ಬ ಬಡ ಹಕೀಮ ಗಾಂಧೀಜಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂತಹ ಒಬ್ಬ ಸಂತ.

'ಗುಣಮುಖ'ದ ಮೊದಲ ಎರಡು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊಗಲ್ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ಅವನತಿಯನ್ನೂ ನಾದಿರ್ ಶಾ ಮತ್ತು ಆತನ ಸಂಗಡಿಗರ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಶೋಷಣೆಯನ್ನೂ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ಭ್ರಷ್ಟ ಪರಿಸರದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಿನೋದಪರತೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಇಣುಕುನೋಟವನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ನಾಟಕವು ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಮೂರನೆ ಅಂಕದಲ್ಲಿ. ಈ ಅಂಶವೇ ನಾಟಕದ ಶಿಖರದಂತಿದ್ದು, ಉಳಿದೆರಡು ಅಂಕಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿಯೇ ರಚನೆಯಾದಂತಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇದೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕವೆಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾದಿರ್ ಶಾ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವುದು.

ಕ್ರೌರ್ಯ ಹಿಂಸೆಗಳನ್ನು ಆನಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾದಿರ್ ಶಾ ಆಳದಲ್ಲಿ ಇದೆಲ್ಲದರ ನಿಷ್ಫಲತೆಯನ್ನು ಅರಿತವನಾಗಿದ್ದ. ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಾರ್ಥ, ವಂಚನೆ, ಸುಳ್ಳುಗಳೇ ಅವನಿಗೆ ಅಧಿಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದವು. ತನ್ನ ವಂಶದ ಬಗೆಗಿನ ಕೀಳರಿಮೆ, ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದವರ ಬಗೆಗಿನ ತಿರಸ್ಕಾರ–ಈ ಎಲ್ಲ ತುಮುಲಗಳೂ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒರಟುತನಕ್ಕೆ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಬ್ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದಾಗಿ ದೈಹಿಕ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆಗೆ ಗುರಿಯಾದ ನಾದಿರ್ ಶಾ ಕಾಹಿಲೆ ಗುಣಪಡಿಸಲು ವೈದ್ಯರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನು ಜನಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗಿದ್ದ. ಅವನ ದೇಹ ಮನಸ್ಸುಗಳೆರಡರ ಆಳವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮಾಡುವ ಅಲಾವಿಖಾನ್ ಒಬ್ಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಹಕೀಮ. ನಾಟಕದ ಮೂರನೆಯ ಅಂಕ ನಾದಿರ್ ಶಾ ಮತ್ತು ಅಲಾವಿಖಾನರ ಮುಖಾಮುಖಿ ಮತ್ತು ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಈ ವಾಗ್ವಾದ ಅತಿಯಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ನೀತಿಪಾಠದಂತೆ ಕಾಣಿಸಿದರೂ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮೂಲಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿಯೇ ಗಾಢವಾಗಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಟ್ಟುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೇಶಕಾಲಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹೊರಟ ನಾಟಕ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಕೇಡು ಅನಿಷ್ಟಗಳನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾ ಮುಂದುವರಿದು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಬದುಕಿನ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಒಂಟಿತನವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ

ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವಲ್ಲಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರರ ಅನ್ವೇಷಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಾಟಕದ ರಚನಾ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣದೆ ಹೋದರೆ 'ಗುಣಮುಖ' ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಒಂದು ನಾಟಕವಾಗಿ ತೋರಬಹುದು. ನಟರಂಗದವರಿಗಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶ್ ಬೆಳವಾಡಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪುನರ್‌ರಚಿಸುವ ವಿನೂತನ ಪ್ರಯತ್ನ ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರದು. 'ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯ', 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ', 'ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸ' ಮತ್ತು 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ' ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಪುನರ್‌ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಸೂಳೆ ಮತ್ತು ಸನ್ಯಾಸಿ', 'ಲೋಕ ಶಾಕುಂತಲ', 'ಚಾಣಕ್ಯ ಪ್ರಪಂಚ', 'ವಿದಿಶೆಯ ವಿದೂಷಕ'ವೆಂದು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರಿನ ಮೂಲಕವೆ ಆಯಾ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಲೇಖಕರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವ ರೂಢಿಯೇ ಹೊರತು ರೂಪಾಂತರವಿಲ್ಲ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ದಾಟಿ ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಈ ವಸ್ತು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೂಕ್ತರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

'ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯ'ವು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದೂ ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಪ್ರಹಸನ. ಈ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕಥಾ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೂಲನಾಟಕದ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗಿಂತ ವಾಚಾಳಿಯಾಗಿರುವ ಭಾಗವತ, ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು, ಕೋಹಲ, ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳು. ಸಣ್ಣಪ್ಪ ಎನ್ನುವ ಬಲಿಯಾಟದ ನಟನ ಪ್ರಸಂಗ, ಕೋಹಲನ ಪ್ರಸಂಗ, ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿರುವ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಗಳು. ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಸ್ಯವೂ ಜಾನಪದೀಯವಾಗಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

'ಸೂಳೆ ಸನ್ಯಾಸಿ'ಯ ಮೂಲಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ 'ಲೋಕ ಶಾಕುಂತಲ'. ಕಾಳಿದಾಸನ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಪರಿಕರವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಅವರು ಇವೆರಡನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳ ಶೋಧನೆಯ ಗುರಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಭೌತಿಕ ಸುಖಾಪೇಕ್ಷೆಯ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ನಾಗರಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ವಿವಾಹ ಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ಆಸ್ತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಿಲ್ಲದ ಸರಳವಾದ ಆಶ್ರಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿದೆ. ಇವೆರಡರ ಹೋಲಿಕೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಣೆ

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕವು ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ದುಷ್ಯಂತನು ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಶಾಪದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಲ್ಲ. ಮರೆವು ಸ್ಮರಣೆಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ನಾಟಕದ ಘರ್ಷಣೆ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯಾ ಪರಂಪರೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ, ಭಿನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಸಂಘರ್ಷದ ಕತೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ಕೃತಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ; ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಬದುಕಿನ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ಲೋಕಶಾಕುಂತಲ'ವು ಹದಿನೆಂಟು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕ. ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಹತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳು ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ, ಮುಂದಿನ ಏಳು ದೃಶ್ಯಗಳು ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯಲ್ಲಿ, ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯವು ಮಾರೀಚಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುತ್ತವೆ.

ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿರುವ ಬೇಡರು ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಕಿರುಪಾತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿವೆ. ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದಿರುವ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸಲಾಗಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿವೆ. ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯರ ಸಮಾಗಮದ ಶೃಂಗಾರವರ್ಣನೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶಗಳಿಲ್ಲ. ಕಣ್ವನ ಪಾತ್ರದ ಉಲ್ಲೇಖಮಾತ್ರವಿದೆ. ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಅವರು ಬೀಳ್ಕೊಡುವ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಯವಾಗಿದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಕರುಣಾರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ದೊರಕಿದ ಮಹತ್ವ ಇಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗವಾದ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾಗರೀಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಮೃದ್ಧಿ, ಆತಂಕಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಹೊಸ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ತಾಪಸರು, ವಿದೂಷಕ, ಕಂಚುಕಿ-ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಮೂಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೀನುಗಾರನ ವೃತ್ತಾಂತ ಅಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿದ್ದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಮುಖ್ಯ ದೃಶ್ಯವಾಗುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಗರಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರವನ್ನು ಅವನತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಸಂಕೇತದಂತೆ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಧನಮಿತ್ರನೆಂಬ ವರ್ತಕನ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದೂ ಸಹ 'ಲೋಕ ಶಾಕುಂತಲ'ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ದುಷ್ಯಂತನಿಗಿರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯ ನಗರ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಗಮನಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ದುಷ್ಯಂತ ಮತ್ತು ಶಕುಂತಲೆಯರ ಭೇಟಿ ಮತ್ತು ದುಷ್ಯಂತನ ತಿರಸ್ಕಾರದ ಭಾಗವನ್ನು ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ವಿಚಾರಣೆಯೆಂಬಂತೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಬಿಡಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ 'ಲೋಕ ಶಾಕುಂತಲ'ವು ಮೂಲ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದರೂ ಜೀವನ ದರ್ಶನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಮೂಲ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯರ ಪ್ರಣಯಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದರೆ, 'ಲೋಕ ಶಾಕುಂತಲ'ಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆ ಬದುಕಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯ ನಿರೂಪಣೆ ಸಮುದಾಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ 'ಲೋಕ ಶಾಕುಂತಲ'ವು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅದ್ವಿತೀಯ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ವಿಶಾಖದತ್ತನ 'ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸ'ವನ್ನು 'ಚಾಣಕ್ಯ ಪ್ರಪಂಚ'ವೆಂದು ರಚಿಸಿರುವ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ವಿಶೇಷ ಪರಿಶ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕಾರಣದ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಅದರ ಮೂಲಕ ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. 'ಚಾಣಕ್ಯ ಪ್ರಪಂಚ'ದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯ ಅಗತ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಲ್ಲ. 'ವಿದಿಶೆಯ ವಿದೂಷಕ'ವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ನಾಲ್ಕು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಗಳೆಂಬಂತೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಪುನರ್ ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನೀನಾಸಂ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿವೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪುನರ್‌ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೂ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳೂ ಈ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ನಾಗಮಂಡಲ', ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ' ಮತ್ತು ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ 'ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ' ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಜನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳು.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ನಾಗಮಂಡಲ'ದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ ದಾಟಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಪಂಜಾಬಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಂತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿತಲ್ಲದೆ ಅಮೆರಿಕೆಯ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ತಂಡವೊಂದು ಈ ನಾಟಕದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿತು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ಸಂಕೇತ್' ಕಲಾವಿದರು ಶಂಕರನಾಗ್ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದರು.

'ನಾಗಮಂಡಲ' ಸರಳವಾದ ಜನಪದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವ ನಾಟಕ. ಮದುವೆಯಾಗಿ ಮನೆಗೆ ಕರೆತಂದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಹಾಕಿ ಹೊರಗೆ ಸುಖವನ್ನು ಅರಸಿ ಹೋಗುವ ಗಂಡ ಅಪ್ಪಣ್ಣನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಕುರುಡವ್ವನ ನೆರವಿನಿಂದ ಮಂತ್ರದ ಬೇರಿನ ಮೋರೆ ಹೊಕ್ಕ ರಾಣಿಯನ್ನು ನಾಗರಹಾವೊಂದು ಗಂಡನ ಮಾರುವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಕೂಡುತ್ತದೆ. ನಾಗಪ್ಪನನ್ನು ಅಪ್ಪಣ್ಣನೆಂದೇ ತಿಳಿದಿದ್ದ

ರಾಣಿ ಬಸಿರಾದಾಗ ಊರಿನ ಪಂಚಾಯಿತಿ ಕಟ್ಟೆ ಹತ್ತಿ ತನ್ನ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಸ್ಥಾಪಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಗಪ್ಪನೇ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಂತೆ 'ನಾಗದಿವ್ಯ' ಹಿಡಿದು ರಾಣಿ ತನ್ನ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯವನ್ನು ಘೋಷಿಸಿ, ಊರಿನವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಗಂಡನಿಗೆ ಪೂಜನೀಯಳಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡನೊಡನೆ ಸೇರಿ ಸಂತೋಷವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಾ ತನ್ನ ಬೀಜದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗುವನ್ನೆ ಪಡೆದಿದ್ದ ರಾಣಿಯ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲಾಗದ ಅಥವಾ ಕಡಿಸಲೂ ಒಪ್ಪದ ನಾಗಪ್ಪ ಮಿಡಿ ನಾಗರವಾಗಿ ಅವಳ ಕೂದಲಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ನಾಗಮಂಡಲ'ದಂತೆ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಕಥೆಯನ್ನು ನಂಬಲರ್ಹತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸದೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿನ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. 'ಹಯವದನ'ದಂತೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣು, ಎರಡು ಗಂಡಿನ ತ್ರಿಕೂಟವಿದೆ; ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಿಷ್ಠೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಿಡಂಬನೆಯಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕುಟುಂಬ ಜೀವನದ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತು ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ನಾಟಕವು ತಾಳಿರುವ ನಿಲುವು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಗಂಡಿನ ಒರಟುತನ, ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣನಂತೆ ನಾಗಪ್ಪನೂ ಸಾಕ್ಷಿಯಾದರೆ, ಹೆಣ್ಣಿನ ತಾಳ್ಮೆಗೆ ತಾಯ್ತನಕ್ಕೆ ಕಷ್ಟಸಹಿಷ್ಣುತೆ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಯೇ ಅವರು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ದ್ವಿಮುಖ ಬಾಳ್ವೆಗೆ ರಾಣಿಯ ಮತ್ತು ಕುರುಡವ್ವನ ಜೀವನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದ ಲೋಕದ ಅತಿಮಾನುಷ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಈ ಕಥೆಯು ಯಾವುದೇ ಕಾಲದ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ದಾಂಪತ್ಯ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹಗಲು ಒಂದು ರೀತಿ ರಾತ್ರಿ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದೇ ಅಚ್ಚಿನ ಎರಡು ರೂಪಗಳಂತೆ, ಗಂಡಸಿನ ವಂಚನೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಂತೆ, ಅಪ್ಪಣ್ಣ ನಾಗಪ್ಪ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹಗಲು ರಾತ್ರಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಒಗಟನ್ನು ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯನ್ನು ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಸೈರಿಸುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ತಾಳ್ಮೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವಂತೆ ರಾಣಿಯ ಪಾತ್ರವಿದೆ.

'ನಾಗಮಂಡಲ'ದ ರಚನೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣಾ ಪರಿಣತಿ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು. ಜನಪದ ಕಥೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಕತೆಗಾರನ ತುರ್ತು-ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಪ್ರಧಾನ ಕಥೆಯ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಪೀಠಿಕೆಯಾಗಿ ಸೊಗಸಾದ ಪ್ರಸ್ತಾವನಾ ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವತಃ ಕಥೆಯೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವುದು, ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ಹೇಳಲೇ ಬೇಕಾದ ಕಡ್ಡಾಯದಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದು ದುರ್ವಿಧಿಯಂತೆ ಅವನ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿರುವ ಮತ್ತು ಸಾವು ಬದುಕಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿರುವ ಕರ್ಮವಾಗಿರುವುದು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾವನಾ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ

ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಮ್ಯವಾದ ವಾತಾವರಣ ಇದರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಬಳಿಕ, ಮುಖ್ಯ ಕಥಾನಕ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಂದರವಾದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ಉದ್ದೇಶವೆನ್ನಬಹುದು. ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗಿಂತ ಈ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಮತ್ತು ಕೇಳಿಸುವ ಘನವಾದ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದರೂ ಪಾತ್ರರಚನೆ ಅಥವಾ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಶೈಲೀಕೃತಗೊಳಿಸದೆ ವಾಸ್ತವರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿರ್ವಹಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕವು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'ಯೂ, 'ನಾಗಮಂಡಲ'ದ ಕಥೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಒಂದೇ ಜನಪದ ಕಥೆಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ಇವೆರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿವೆಯೆಂಬುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ರಚಿಸಿದ ಕಂಬಾರರ 'ನಾರ್ಸಿಸಸ್' ನಾಟಕದ ನಾಯಕನೂ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'ಯ ಶಿವನಾಗದೇವನೂ ಸಹ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇಬ್ಬರೂ ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವರು. ಸ್ವಮೋಹದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾದವರು. ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಐಕ್ಯವಾಗಿದ್ದ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲೆಯನ್ನು ದೇಹದಿಂದ ಹೊರಗೆಳೆದು ಮದುವೆಯಾಗುವ ಹಟದಿಂದ ತನ್ನ ದೇಹವನ್ನೇ ಸೀಳಿಕೊಂಡ ಶಿವನಾಗದೇವನ ಅರ್ಧ ದೇಹದಿಂದ ಅರ್ಧಾಂಗಿ ಹೊರ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಧ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಶಿವನಾಗದೇವನೂ ಉಳಿದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಘಟಸರ್ಪವೂ ಮೂಡಿ ಹುತ್ತಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತಾಯಿಯ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾದರೂ ಸ್ವಮೋಹಿ ಶಿವನಾಗದೇವ ಸರೋವರದ ಬಳಿ ಕುಳಿತು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸುವುದರಲ್ಲೇ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲೆಯನ್ನು ಧ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹುತ್ತ ಸೇರಿದ ಕಾಳಿಂಗ ಹೊರ ಬಂದು ಶಿವನಾಗದೇವನ ವೇಷದಿಂದ ಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಕೂಡುತ್ತದೆ. ಗರ್ಭಿಣಿಯಾದ ಸಂಪಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಜಾದರದ ಆರೋಪ ಹೊರಿಸಿದ, ಗಂಡನ ಮಾತನ್ನು ಸುಳ್ಳುಮಾಡುವಂತೆ ಆಕೆ 'ನಾಗದಿವ್ಯ' ನಡೆಸಿ, ತನ್ನ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಸ್ಥಿರಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಶಿವನಾಗದೇವ ಕಾಳಿಂಗನನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಿ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ತಾನೂ ಘಾಸಿಗೊಂಡು, ಕಾಳಿಂಗನೂ ತಾನೂ ಬೇರೆ ಅಲ್ಲವೆಂಬ ಅರಿವಿನೊಂದಿಗೆ ಶಿವನಾಗದೇವನೂ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ದೇಹ-ಮನಸ್ಸು, ಜೀವ-ಆತ್ಮ ಇವುಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಶಿವನಾಗದೇವ ಮತ್ತು ಕಾಳಿಂಗರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಹೊರಟ ಎರಡು ಪ್ರತಿರೂಪಗಳು. ಇವೆರಡೂ ಏಕೀಭವಿಸಿ ಒಂದಾಗಿರದೆ ಸೀಳಿಕೊಂಡರೆ ಏರ್ಪಡುವ ದುರಂತವನ್ನು ಈ ಕಥೆ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ದೇಹ-ಮನಸ್ಸುಗಳೆರಡೂ ಒಂದಾಗಿದ್ದ ಹಿಂದಿನವರಿಗೂ ಒಡೆದು ಹೋಗಿ ಅವನತಿ ಹೊಂದಿರುವ ನಾಗರಿಕರಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ನಾಟಕ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ.

ಶಿವನಾಗದೇವನ ಕಥೆ ಅನುಭಾವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಿದಂತೆ, ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಪೂರಕ ಕಥಾನಕವಾದ ಅವಳಿ ಜವಳಿ ಸೋದರರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ದೇಹಮನಸ್ಸುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಮಲ-ಅವಳಿ, ಜವಳಿ ಮತ್ತು ಸಂಪಿಗೆ-ಶಿವನಾಗದೇವ, ಕಾಳಿಂಗ, ಈ ಎರಡೂ ಕಥಾನಕಗಳ ತ್ರಿಕೂಟ ಪ್ರಾಯದಿಂದ ಏರ್ಪಡುವ ನಾಟಕೀಯ ಘರ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ದ್ವಂದ್ವ ನಾಟಕದ ಪ್ರಬಲ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ. ಎರಡೂ ಕತೆಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದ್ದೂ, ಪರಸ್ಪರ ಅವಲಂಬನೆ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಏಕೀಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿರುವ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಬಿಡುವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತನು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ನೆರವಿನಿಂದ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕತೆ ಹೇಳುವುದು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ಕತೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಬಯಲಾಟಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕವನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ತಂತ್ರದ ಭಾವಾಭಿನಯ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ —ಇದೆಲ್ಲದರ ಮೂಲಕ ದೃಶ್ಯಗಳ ಅವಧಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಲು ಅಥವಾ ಚುರುಕುಗೊಳಿಸಲು ಧಾರಾಳ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಬ್ಬಿರುವ ಹಾಡುಗಳ ರಾಗ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಂತೂ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು.

ಕಾಳಿಂಗನ ಪ್ರವೇಶದ ದೃಶ್ಯವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಾಕ್ಷಸ ಪ್ರವೇಶದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಗಳು ಸಾಂದ್ರವಾಗುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಚುರುಕಾಗಿ ಸಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅನ್ವೇಷಣಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಈ ಶೈಲಿ ನಾಟಕಾನುಭವವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಬಹುದಾದರೂ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗ ನಾವೀನ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ 'ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ' ಕಂಬಾರರ ಅಸಾಧಾರಣ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಮಹಾ ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತು ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ಅದರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದಾಗಿಯೂ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಸವಾಲಾಗುವಂತಿದೆಯಾದರೂ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಸೃಜನಶೀಲ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಹೊಸ ಅನುಭವ ಕಲಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಪುರಾಣ' ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಮೈಸೂರು ಮಂಡ್ಯ ಮತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಪರಂಪರೆಯ ಜನಪದ ಗಾಯಕರು ಹಾಡುವ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಹೆಚ್. ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಪ್ರಯೋಗರಂಗದವರಿಗಾಗಿ ಸುರೇಶ ಆನಗಳ್ಳಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ ಹಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ.

ದಲಿತವರ್ಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಬಂದ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಯ ಕಾಲ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಬಸವಣ್ಣನ ಗುರುವೆಂದು ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಪವಾಡ, ದಂತಕಥೆಗಳ ದಟ್ಟವಾದ ಕಾರ್ಮೋಡದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಬಸವಣ್ಣನಿಗಿಂತ ಒಂದೆರಡು ಶತಮಾನ ಇತ್ತೀಚಿನವನಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕತೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪವಾಡಮಯವಾದ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗವನ್ನೇ ಸಂವಾದ ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಸುಂದರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಿರಿ ಸಂಪತ್ತನ್ನೇ ಅಧಿಕವೆಂದು ತಿಳಿದ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅನುಭಾವಿಯ ಬಡತನವನ್ನು, ಒಣ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಅಡ್ಡಪಲ್ಲಕ್ಕಿ ಜಗದ್ಗುರುಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಿ ಒರಟು ಶೈಲಿಯ ಗುಪ್ತಮಾಹೇಶ್ವರನನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಿದ್ಧಪುರುಷನೊಬ್ಬನು ನಾಯಕನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಕೂಲ ವಾತಾವರಣವೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಸಂಘರ್ಷ ರಹಿತವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಯ ಮಹಾತ್ಮೆಯನ್ನು ಅನೇಕ ಪವಾಡಗಳ ಮೂಲಕ ಮಂಡಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ಹೋರಾಟವೇ ಇಲ್ಲದ ಸಪಾಟಾದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ'ವೆಂಬ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಂತಿದೆ. ಕಥಾಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಪ್ರವಚನಕಾರನ ಶೈಲಿಯಿಂದಾಗಿ ಕೃತಿಯ ನಾಟಕತ್ವ ಸೊರಗಿಹೋಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರಸಕ್ತಗೊಳಿಸಲೆಂದು ಜಗದ್ಗುರುಗಳ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ತಂದಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲ.

'ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ' ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ.....' ಗಿಂತ ಪರಿಣತವಾದ ಕೃತಿಯೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಯಂತೆ ಮಾದಯ್ಯನೂ ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಯ ಒಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ಐತಿಹ್ಯಪುರುಷ. ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಂಸಾಲೆಯವರು ಇವರಿಬ್ಬರ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಹಾಡಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ' ನಾಟಕದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಬಹು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಜಾನಪದವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಗೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ, ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು 'ಸಮುದಾಯ'ದವರಿಗಾಗಿ ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ರಂಗ ನಿರ್ಮಿತಿ ಬಹುಕಾಲ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವಂತಹುದು.

'ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರ ಪುರಾಣ'ದಂತಹ ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಹಲವಾರು ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರವಣದೊರೆ ಮತ್ತು ಮಾದೇಶ್ವರನ ಸಂಘರ್ಷದ ಕಥೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಈ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು

ನಿಬಿರಗೊಂಡಿದೆ. ಶ್ರವಣದೊರೆಯಂತಹ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಬಹುದಾದುದರಿಂದ ಅವನ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟ ಕಾಲದೇಶದ ಎಲ್ಲೆಗಳನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಶ್ರವಣದೊರೆ ಮತ್ತು ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯನ ಸಂಘರ್ಷ, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಸಂಘರ್ಷವಾಗಿ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ಹೋರಾಟಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದು ನಾಟಕದ ಗ್ರಹಿಕೆ. ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸೆರೆಹಿಡಿದ ಶ್ರವಣದೊರೆ ನೆಲತಾಯಿಗೆ ಗಂಡನಾಗಲು ಹೊರಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ನೆಲತಾಯಿಯ ಎಲ್ಲ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಅವಳ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಎಲ್ಲ ಮಣಿಗಳನ್ನೂ ಸವಿಯ ಬಯಸುವ ಶ್ರವಣದೊರೆ, ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಮುಕ್ಕುತ್ತಿರುವ ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ ಶಕ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನದ ಗುತ್ತಿಗೆದಾರರಾದ ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವಾದಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತಿದ್ದಾನೆ. ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪ್ರಗತಿ, ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅಪಹಾಸ್ಯಮಾಡುವಂತಹ ಬರಿಗೈ ಸಂತ ಮಾದಾರಿಯೇ ಲೋಕದ ಭವಿಷ್ಯ ಎಂದು ಅವನಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜಾನಪದ ಕಥಾ ಪ್ರವಚನದ ಶೈಲಿ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಗುಣಾತ್ಮಕ ಅಂಶವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷ. ಒಂದು ಕಥಾನಕದೊಳಗಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಉಪಕಥೆ ಪುಟಿದೇಳುವುದು, ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಮತ್ತೊಂದು ಕಥೆ-ಇದೆಲ್ಲ ಮೂಲ ಕಥೆಯ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಂದವಾಗಿ ಶೋಭಿಸುವುದು ದೃಶ್ಯವತ್ತಾಗಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿದೆ. ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪವಾಡಗಳಿವೆಯಾದರೂ ಈ ಪವಾಡಗಳ ಗುರಿ ಶೋಷಣೆಗೊಂಡವರ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅವೆಲ್ಲ ಮಾಂತ್ರಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ಅತಿಮಾನುಷ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿರದೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿಯೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಅದ್ಭುತವಾದ ಯಶಸ್ಸು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಯುದ್ಧದ ಭೀತಿಯಿಂದ, ಸಂಪತ್ತಿನ ದಾಹದಿಂದ, ವರ್ಗವರ್ಣಗಳ ತಾರತಮ್ಯದಿಂದ ತತ್ತರಿಸಿ ಹೋಗಿರುವ ಮಾನವಕೋಟಿಗೆ ಒಂದು ಭರವಸೆಯಂತೆ ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಅವನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ, ಒಂದು ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರತೀಕವೆಂಬುದನ್ನು ಹಲವು ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಧ್ವನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಭರವಸೆ ಸುಂದರವಾದ ಕನಸಿನಂತೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರೆಲ್ಲ 'ಹೀರೊ'ಗಳಾಗಿರುವುದು ಜಾನಪದ ವಸ್ತುವಿಗೇ

ಇರುವ ಪರಿಮಿತಿಯಾಗಬಹುದಾದರೂ 'ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ'ದಂತಹ ತೀವ್ರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳುಳ್ಳ ಕೃತಿಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಾಗದೆ ಹೋಗುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಜಾನಪದವನ್ನು ಹೇಗೆ ಯಾವಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು? ಮತ್ತು ಅದರ ಗುರಿಯೇನು? ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ'ದಂತಹ ಕೃತಿ ಈ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಗೋಪಾಲವಾಜಪೇಯಿಯವರ 'ದೊಡ್ಡಪ್ಪ', ಜನಪದ ರಂಗತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತ ವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ನಾಟಕ. ದೇವದಾಸಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಶೋಷಣೆಯತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವುದು ನಾಟಕಕಾರರ ಗುರಿ. ಆದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ವಾಜಪೇಯಿಯವರ ಶೃಂಗಾರ ರಸಭರಿತವಾದ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಳಕೆ ಮಾತಿನಮೇಲೆ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಭುತ್ವವಿದೆಯಾದುದರಿಂದ ಕಂಬಾರರನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂತಹ ಸಂಭಾಷಣಾ ಚಾತುರ್ಯ ಅವರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಜಾನಪದ ಸೊಗಡನ್ನು ಚೆಲ್ಲುವ ಕಾವ್ಯಮಯವಾದ ಹಾಡುಗಳು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಧ್ರುವ ತೀರಾ ತೆಳುವಾಗಿದ್ದು ವೈಚಾರಿಕತೆ ಎಂಬುದು ನಾಟಕದ ಉಪಸಂಹಾರವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವುದು ಪ್ರಣಯದ ಸರಸ ಸಲ್ಲಾಪಗಳು ಮತ್ತು ಗೇಯತೆಯಿಂದ ತುಂಬಿದ ಲಯಬದ್ಧ ಹಾಡುಗಳು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ 'ಅಪ್ಪ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೇ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅಲ್ಲಿರುವ ತೀವ್ರತೆಯಾಗಲೀ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿಯಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಹಸನದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಹುಸಮರ್ಥವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ. ಸರಸಮಯವಾದ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ. ಲವಲವಿಕೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸರಳವಾದ ಪಾತ್ರರಚನೆ ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶೈಲೀಕರಣದ ತಂತ್ರ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಒಂದು ವರದಾನವಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುರಚನೆ, ಪಾತ್ರರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕಥೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟರೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಬಲ್ಲ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಬಂದುಬಿಡುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿ. ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರ 'ಚೋರ ಪುರಾಣ', 'ತಿರುಕ ರಾಜ', 'ವ್ಯವಸ್ಥೆ', ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹಾಸ್ಯಮಟ್ಟದ

ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯೂ ಲಭಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗ ಪ್ರಿಯರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಶುನಶ್ಯೇಫ', 'ಯಶೋಧರ ಚಕ್ರವರ್ತಿ' ಎಂಬ ಕೃತಿಗಳೂ ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿವೆ.

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚೆಗೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಿವೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಚ್. ಎಂ. ಚೆನ್ನಯ್ಯನವರ 'ಹುಯ್ಯಲವ್ವೊ ಡಂಗುರವ', ಹೂಲಿ ಶೇಖರರ 'ಹಾವು ಹರಿದಾಡತಾವ', 'ಆರಗಿನ ಬೆಟ್ಟ', ಡಿ. ಎ. ಶಂಕರರ 'ಕರಿಭಂಟ' ಮುಂತಾದವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಸುಲಭ ಸಾಧನವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಿಸಿಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಸುಳ್ಳೇನಲ್ಲ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಜಾನಪದವನ್ನು ಬಳಸಿರುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಬಿ. ಜಯಶ್ರೀಯವರು ಸ್ಪಂದನಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ 'ಲಕ್ಷಾಪತಿ ರಾಜನ ಕಥೆ' ಜನಪದ ರಂಗ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲೇ ಬಹುಶಃ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡಿರುವ ನಾಟಕವಾದರೂ ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದಾದ ವಿಚಾರವೇನೂ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ರಂಗಿನಿಂದ ದೇಶವಿದೇಶಗಳನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೆ ಗೌರವಾರ್ಹ ಸ್ಥಾನವಿದ್ದ ಕಾಲವೂ ಇತ್ತು. ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಯಾರೂ ನಾಚಿಕೆಪಡಬೇಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಹವ್ಯಾಸಿಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರ ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಪ್ರಹಸನ ಪಿತಾಮಹರೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಸ್ಯದ ಹಿತವಾದ ರಂಜನೆ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂ-ನಾ. ಕಸ್ತೂರಿ, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಕ್ಷೀರಸಾಗರ ಮೊದಲ ತಲೆಮಾರಿನ ಪ್ರಹಸನಕಾರರು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ದಾಶರಥಿ ದೀಕ್ಷಿತ್, ಎ. ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿಯವರಂತಹವರು ಪ್ರಹಸನ ಪರಂಪರೆಯ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದವರಾದರೂ ನಗೆನಾಟಕಕಾರರೆಂಬ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಅನೇಕರು ಪ್ರಹಸನವೆಂದರೆ ತಲೆಶೂಲೆ ಎಂಬರ್ಥ ಬರುವಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿದರು. ಅರವತ್ತು ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರಿಂದಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವೂ ಪ್ರಹಸನ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಲು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನ ಗರಿಗೆದರಿಕೊಂಡಿತು. ಹಯವದನ, ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಲವಲವಿಕೆಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಹಸನ ಪರಿಣತಿಯೂ ಮುಖ್ಯ

ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಪಾಟೀಲರಂತೂ ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠಮಾದರಿಯ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೀಡಿದರು. ಆದರೂ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಕೇವಲ ನಗೆಯನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬುದ್ಧಿವಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ ನಗಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. 'ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ'ದ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮೂಲಕ .ನಮ್ಮ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ನೀರಸಗುಣವನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದರಾದರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕೇವಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಕಳಪೆ ನಗೆ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಲು ಕಂಬಾರರೇ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮುಂದಾಗಿದ್ದಾರೆ.

'ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ' ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದೆ. ನಿನಾಸಂರವರ 'ತಿರುಗಾಟ'ದವರಿಗಾಗಿ ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಏಣಗಿ ನಟರಾಜ ಅಭಿನಯಿಸಿದ 'ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ'ದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡಿತು. 'ಅಲಿಬಾಬ ಮತ್ತು ನಲವತ್ತು ಮಂದಿ ಕಳ್ಳರ'ಂತೆ ಕೇವಲ ನಗೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ನಗೆಯ ಹೊನಲನ್ನೇ ಹರಿಸಿದರೂ ಅದರ ಆಳದಲ್ಲಿ ಹರಿತವಾದ ವಿಡಂಬನೆಯಿದೆ; ಮಾರ್ಮಿಕವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು, ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು, ಕಲಾವಿದರು, ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ತರುಣ ತರುಣಿಯರೇ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವರ್ಗವನ್ನೂ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ವರ್ಗದ ಪೊಳ್ಳು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಸೊಗಸಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅವರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯವರೆಗೆ ಕಂಬಾರರ ಪ್ರಹಸನ ಪ್ರತಿಭೆ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಹರಿದಾಡಿದೆ.

ಕಂಬಾರರ 'ನಾಯೀಕತೆ', ದುಡ್ಡು-ಪ್ರೇಮ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ದೊಡ್ಡದೆಂಬ ವಾದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿ ಕಳ್ಳಿ ತುರ ಲಾವಣಿಯಂತೆ ಪ್ರೇಮವೇ ದೊಡ್ಡದೆಂದು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ದೃಷ್ಟಾಂತ ಕತೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕ. ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸೋಮಣ್ಣನ ಪ್ರಣಯ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಸೋಲುಂಟಾಗಿ, ಅವನು ಎಗರಿಸ ಬೇಕೆಂದಿದ್ದ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಅವನ ಆಳುಮಗನೇ ಲಗ್ನವಾಗಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಸೋಮಣ್ಣನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಪ್ರತೀಕಾರದಿಂದೆಂಬಂತೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಆಳು ಅಪಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಂಬಾರರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಗೌಡ ಮತ್ತು ಆಳುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷವೇ ಇಲ್ಲಿದ್ದರೂ ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮ ಸರಸ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯದವರೆಗೆ ಹಾಸ್ಯ ಜೀವಶಕ್ತಿಯಂತೆ ಪ್ರವಹಿಸಿದೆ. ತೀರಾ ಗಂಭೀರವೂ, ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ದುರಂತವೂ ಆಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ ವಸ್ತುವನ್ನು

ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿಸಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಮಾತಿನ ಮೊನಚಿನ ಪ್ರಖರತೆ ಶ್ರೀಮಂತ ಬಡವರೆನ್ನದೆ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕೇವಲ ಬಡವರ ಪರವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಆದರ್ಶದ ಹುಂಬತನಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಸಿವಿಸಿಯಾದರೂ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯೇ ವಿಡಂಬನೆಯಾದುದರಿಂದ ಇದು ಗುಣಾಂಶವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

. 'ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ' ಮತ್ತು 'ನಾಯೀಕತೆ'ಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಕಂಬಾರರ ಪ್ರತಿಭೆ 'ತುಕ್ರನ ಕನಸು'ವಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಹೊರಳಿರುವುದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇತ್ತ ಕೇವಲ ಪ್ರಹಸನವೂ ಅಲ್ಲದ ಅತ್ತ ದುರಂತದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯವೆನ್ನಿಸದ ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನವೆಂದು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ತುಕ್ರ ದೊಡ್ಡ ಕನಸುಕಂಡ ಕೆಳವರ್ಗದ ಮನುಷ್ಯ. ಇದು ಅವನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದರೆ, ಬದುಕನ್ನು ಅವನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ರೀತಿ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಎಡತಾಕುವ ವಿಡಂಬನೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತೂಕ ತಪ್ಪಿದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯನ್ನು, ಕ್ವಿಟ್ಇಂಡಿಯಾ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಹಾಸ್ಯದ ಸಲುವಾಗಿಯಾದರೂ ಸೈರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ದುಸ್ತರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕಂಬಾರರ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಹಜ ದೇಸಿ ಹಾಸ್ಯ ಮಾಯವಾಗಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿ. ಚೀನಿ ಕತೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಲಸು ಮೇಲೋಗರವಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಡಂಬನೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ತೀರಾ ಹಗುರಾದ ಅಭಿರುಚಿಯ ನಗೆ ನಾಟಕಗಳೇ ತುಂಬಿದ್ದ ಹವ್ಯಾಸ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮಹತ್ವ ಕಂಬಾರರಿಗೇ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ವಿದೂಷಕ ಪ್ರತಿಭೆಗಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಗೆಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನೇ ಇಂತಹ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುತ್ತವೆ.

ಜಿ. ಎಸ್. ರಂಗನಾಥರಾಯರ 'ಹಾವು ಹೊಕ್ಕ ಮನಗಳು', ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಂತೆ ತೋರುವ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ವಿಡಂಬನೆ. ಬಹುಶಃ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಸಾನಿ'ಯ ಬಳಿಕ ಬಂದ, ಅದೇ ಮಾದರಿಯ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಹಸನ. ಊರಗೌಡನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಾಗದೆ ನಾಗಪೂಜಾ ಫಲವಾಗಿ ಗೌಡತಿ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ; ಮಗು ಹುಟ್ಟೋ ಮೊದಲೇ ಗೌಡ ಸತ್ತು ಗೌಡ್ತಿಗೆ ನಾಗರಹಾವೇ ಮಗುವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗುವನ್ನು ಊರ ಹತ್ತು ಸಮಸ್ತರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಗೌಡ್ತಿಯೂ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಮಗುವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಹಕ್ಕಿಗಾಗಿ ಮತ್ತು ಬೆಳೆದ ಮೇಲೆ ಈ ನಾಗರ ಹಾವನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವ ಹಕ್ಕಿಗಾಗಿ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಜಾತಿಯಾಧಾರಿತವಾದ ಗುಂಪು ಘರ್ಷಣೆಯಾಗುವುದು. ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳೂ ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದ ಹಾವಿಗಾಗಿ ಹೋರಾಡುವುದು ಮುಂತಾದ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ

ಹಾಸ್ಯ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆಗಳು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿವೆ. ಸಂಪತ್ತು, ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಸವಲತ್ತಿಗಾಗಿ ಜಾತಿಗಳನ್ನು ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಹೋರಾಡುವ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಗುಂಪುಗಳು ಮತ್ತು ಅವರು ಘೋಷಿಸುವ ಸೋಗಿನ ಉದಾತ್ತ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಟಕ ಗೇಲಿಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಯಾವೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮೂಹವನ್ನು ಕುರಿತಿರದೆ ಎಲ್ಲ ಜಾತಿಗಳೂ ಅಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ. ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿನಾಯಕನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುವ ರಸಾಭಾಸ, ವಿನಾಯಕನ ವಿಚಿತ್ರ ಬೇಡಿಕೆ, ಅವನ ವಾಹನಗಳಾದ ಇಲಿಗಳ ಆಹಾರಾನ್ವೇಷಣೆಯ ಮೋಜಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು—ಕೊನೆಗೆ ಈ ಮೂಷಕಗಳೇ ಇಬ್ಬರು ಹುಡುಗಿಯರ ಇಕ್ಕಳದಿಂದ ನಾಗರಾಜನನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದು, ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿನಾಯಕ ಸ್ತುತಿಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬರುವ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿರುವ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಾವು ದ್ವೇಷಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾದುದು. ಇಂತಹ ಹಾವನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು, ಅದರೊಡನೆ ಸ್ನೇಹಮಾಡಲು, ಮದುವೆಯಾಗಲು ಹವಣಿಸುವ ನಾಟಕದ ಗ್ರಾಮಸ್ಥರು ವಿವಿಧ ಜಾತಿಗಳು ದ್ವೇಷವನ್ನೇ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ದುರಂತ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ಹಾವು ಹೊಕ್ಕ ಮನೆಗಳು' ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೂ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಜಾನಪದವು ನೀಡಿರುವ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಬಗೆಗೂ ನವಿರಾದ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪುರಾಣ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಪಂಡಿತೋತ್ತಮರ ಬಗೆಗಂತೂ ನೇರವಾದ ಗೇಲಿಯಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಇಲ್ಲದ ಗಂಭೀರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದರಿಂದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದ ನಾಟಕಕಾರ–ಕವಿಗಳ ಜೀವನ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅವರು ಬದುಕಿದ ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಕೆಲವು ರಂಗರೂಪಕಗಳು ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿವೆ. ಕಿ. ರಂ. ನಾಗರಾಜರ, 'ನೀಗಿಕೊಂಡ ಸಂಸ', ಎಚ್. ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ 'ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಸ್ವಪ್ನ ನೌಕೆ', ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಗಳಾದರೆ, ಕೇವಲ ರಂಗರೂಪಕಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿರುವ ನರಸಿಂಹನ್ ಅವರ 'ಟಿಪಿಕಲ್ ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ', ಸಿ. ಆರ್. ಸಿಂಹ ಅವರ 'ರಸಋಷಿ', ಅನೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿವೆ. ಸಿ. ಆರ್. ಸಿಂಹ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಟಿಪಿಕಲ್ ಟಿ. ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ' ಅಮೆರಿಕಗೂ ಹೋಗಿಬಂದದ್ದಲ್ಲದೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು.

ಕೈಲಾಸಂರವರ ಬೊಹಿಮಿಯಾನ್ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ನಡೆಸಿರುವ ವಿವೇಚನೆ ಈ ರಂಗರೂಪಕದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವತ್ತಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ 'ರಸಋಷಿ'ಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದರು. ಎರಡೂ ರಂಗರೂಪಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಸಿ. ಆರ್. ಸಿಂಹ ಬಹುಕಾಲ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವಂತಹ ಅಭಿನಯ ನೀಡಿದರು. 'ನೀಗಿಕೊಂಡ ಸಂಸ' ಮತ್ತು 'ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸ್ವಪ್ನ ನೌಕೆ', ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವರು ಸಿ. ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ.

'ಪೋಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್‌ರವರು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದ ಸಂಸರ ಜೀವನವನ್ನು 'ನೀಗಿಕೊಂಡ ಸಂಸ' ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಂಸರ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಜೀವನ, ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಹಿಂಸಾರತಿ, ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು, ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಿಗಿರುವ ಮಹತ್ವ ಮುಂತಾದವನ್ನು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಸ್ವಪ್ನ ನೌಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ ಗುರಿ ಕೇವಲ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲ. "ಚರಿತ್ರೆ-ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ರೂಪಕವಾಗಿಸುವ" ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವುಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯ ನೆಲೆ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಗಿರುವುದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ 'ನೀಗಿ ಕೊಂಡ ಸಂಸ', ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಶಕ್ತಿಗಳು ಉನ್ಮತ್ತವಾಗಿರುವಾಗ 'ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸ್ವಪ್ನ ನೌಕೆ', ರಚನೆಯಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಮಂದಿರ ಮಸೀದಿಗಳ ವಿವಾದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವಂತಿದ್ದಾಗ 'ರಸಋಷಿ' ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಾಸ್ತವಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಂದಂದೇ ತೋರಿಸಿದೆ, ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಸೊಗಸಾದ ರೂಪಕಗಳಾಗಿವೆ.

'ಕಾಲಜ್ಞಾನಿ ಕನಕ', ಕಿ. ರಂ. ನಾಗರಾಜರು ಕನಕದಾಸನ ಐದುನೂರನೆ ಜಯಂತಿಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬರೆದ ನಾಟಕ, ಕನಕದಾಸರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳು ಇಂದಿನ ಜಗತ್ತಿಗೆ ನೀಡುವ ಸಂದೇಶವನ್ನೇ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿವೆ; ಯುದ್ಧ ಹಿಂಸೆಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಆಯುಧಗಳ ಅಹಂಕಾರವಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕಬಹುದಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಕನಸನ್ನು ಮತ್ತು ಮತೀಯವಾದ ಧರ್ಮವನ್ನು ಉದಾರಗೊಳಿಸುವ ಸಂದೇಶವನ್ನು

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಲಾಗಿದೆ. 'ರಾಮಧಾನ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ'ಯಂತಹ ಕನಕದಾಸರ ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕನಕದಾಸರ ಕೆಲವು ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಭಾವ ಪರಿಸರದ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ನಾಟಕಕಾರರು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರನಿರೂಪಣೆ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ. ಕೇಶವ–ಕನಕರ ಸುತ್ತ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿರುವ ಅತಿಮಾನುಷ ಆವರಣ ನಾಟಕದ ಅನುಭಾವಿ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಂದಿದೆಯಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಿ. ಆರ್. ಸಿಂಹರ 'ಕರ್ಣ' ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥಾಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿರುವ ದುರಂತರಮ್ಯ ಕಥಾನಕವಾದ ಕರ್ಣನ ಬದುಕನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ವ್ಯಾಸರಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಭೈರಪ್ಪನವರ ತನಕ ಹಬ್ಬಿರುವ ಈ ಕಥಾ ಪರಂಪರೆಯ ಎಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿರುವ ಕವಿ ನಾರಣಪ್ಪನೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ದಾನಶೂರ ಕರ್ಣನನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕರ್ಣ ದಲಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆಂದು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಃ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರಾದ ನಾಟಕಕಾರರು ನಟನ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿ ಕರ್ಣನ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಯಾರಿಗಾದರೂ ತಟ್ಟನೆ ಗೋಚರಿಸುವ ಸತ್ಯ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳಿಗೆ ಉತ್ಕರ್ಷ ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕಾಲೇಜು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಏಕಾಂಕಗಳಿಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಬಹುಪಾಲು ಏಕಾಂಕಗಳು ಗಮನಾರ್ಹ ಗುಣಮಟ್ಟ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲದಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಟಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜುರವರ 'ಮೂರು ಏಕಾಂಕಗಳು' ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿರುವದರಿಂದ ಮೂರು ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶರಹಿತ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥರಹಿತ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಬಿದ್ದಿದೆ. ಮೂರು ನಾಟಕಗಳೂ ಕೊಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಪರಿಚಿತವಾದ ವಿಲಕ್ಷಣ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಘಟಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಡೆತಡೆಯಿಲ್ಲದ ಲೈಂಗಿಕತೆ, ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಅರಾಜಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೂ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. 'ನಾಳೆ ಯಾರಿಗೂ ಇಲ್ಲ' ಎಂಬ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ತಣ್ಣನೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಗೋಳಾಟವಿದೆ. ಕೊನೆಯ ನಾಟಕವಾದ 'ಹೆದ್ದಾರಿಯಲ್ಲೊಂದು ರಾತ್ರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಗುಣಗಳು ದಟ್ಟವಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಈ ಮಾದರಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿ ಅಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ, ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೂರೂ ಏಕಾಂಕಗಳು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಆದಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯದವರೆಗೆ ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕೃತಿಗಳಂತೆ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ. ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ಪತ್ತೇದಾರಿ

ವಾತಾವರಣದಿಂದಾಗಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕುತೂಹಲ ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬಹುದಾದರೂ ಕನ್ನಡದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಹೊರತಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಅಸಂಗತ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯಾಗಲೀ ನಾಟಕಗಳಾಗಲೀ ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಈಗಾಗಲೇ ಮನವರಿಕೆಯಾಗಿರುವಾಗ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವುದೇ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿರಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಿಧನ ಹೊಂದಿದರು. 'ನೀವೇ ಹೇಳಿರಿ' ಮತ್ತು 'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ' ಎಂಬ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರು. ಅವರು ನಿಧನರಾದ ಬಳಿಕ ಅವರ ಕೆಲವು ಅಪ್ರಕಟಿತ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೇ ನಿಸ್ತೇಜಗೊಂಡಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಪ್ರತಿಭೆ ಕ್ರಮೇಣ ಕುಂದಿಹೋಯಿತು. ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರವೆನ್ನುವುದು ಕ್ಲೀಷೆಯ ಮಟ್ಟ ಮುಟ್ಟಿತು. 'ನೀವೆ ಹೇಳಿರಿ' ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗೇ ಮಹತ್ವವಿರಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ವಸ್ತುರಚನೆ ಮುಖ್ಯವೆನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗಾಗಿ ಕೆಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದರೂ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಅರ್ಧದಲ್ಲಿ 'ಸೀಳು ರಂಗಭೂಮಿ' ತಂತ್ರ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಅಗತ್ಯ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗಿದೆಯೇ ಎಂಬುದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಹಿರಿಯ ನಾಟಕಕಾರರೂ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗೀತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನೆಟ್ಟು ಬೆಳೆಸಿದವರೂ ಆದ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು 'ಸರಳ ವಿರಳ ನಾಟಕಗಳು' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಲೇಖಕರು ಈ ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಅಂತಹ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನೇನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಕಾಲದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸೃಜನಶೀಲ ಮನಸ್ಸೊಂದು ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಥಾಯಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಗುರಿ. ಇದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎಂಬುದಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಸ್ತುನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ತೋರಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ಈ ಸಂಕಲನದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ

ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಿನಿಕತನದವರೆಗೂ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಎಂಟು ಗದ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ಸಂಕಲನದ ಉಳಿದೆಲ್ಲವೂ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳು. ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕವೇ ಸಾರ್ಥಕಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ರಸಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗಬಹುದಾದ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಪದ್ಯಶೈಲಿ ಮಾತ್ರ ಏಕತಾನವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಕಿರಿಯರಿಗಾಗಿಯೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಾಲನೆ ದೊರೆಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಅನುವಾದಗಳು, ರೂಪಾಂತರಗಳು ಸೇರಿದಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ, ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಪ್ರೇಮಾಕಾರಂತ, ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಅಬ್ದುಲ್‌ರೆಹಮಾನ್ ಪಾಷಾ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆ.

ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರ 'ಪಂಜರಶಾಲೆ' ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಕನ್ನಡದ ಸ್ಮರಣೀಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಹೋಗಿದೆ. ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಲಾದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಿಳಿಮರಿಯೊಂದು ರಾಜಪರಿವಾರದವರ ಬಲೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಬೀಳುವುದು, ಅದಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಟ್ಟು ನಾಗರಿಕಗೊಳಿಸಲು ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನ, ಅದರಿಂದಾಗಿ ಗಿಳಿಮರಿಗೆ ಒದಗಿದ ದುರವಸ್ಥೆ-ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ತುಂಬಾ ರಸವತ್ತಾಗಿ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಾರಂತರು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವತಃ ಕಾರಂತರೇ ರಚಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕತೆಯ ವ್ಯರ್ಥ ಸಾಹಸವನ್ನೂ ವಿಡಂಬಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಮುಗ್ಧನೆಲೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ವೈಭವಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಇದೆ. ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದೇಶ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಂಗೀಕಾರಾರ್ಹವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮಕ್ಕಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕುದುರಿಸಿ ತನ್ಮಯವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಗುಣ ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು, ಭಾವಪೂರ್ಣ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ರಂಜಕತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಪೋರ್ಚುಗೀಸ್ ನಾಟಕವೊಂದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕಾರಂತರೇ ರಚಿಸಿರುವ 'ನೀಲಿ ಕುದುರೆ'ಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಸ, ಕೌತುಕ, ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಥೆಯಿದೆ. ಕಳೆದು ಹೋದ ತನ್ನ ನೀಲಿ ಕುದುರೆಯೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಮುಗ್ಧ ಬಾಲಕ, ಅವನ ಗೆಳತಿ, ಈ ನೀಲಿ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಅಪಹರಿಸಲು ಹೊರಟ ಡಕಾಯಿತರ ತಂಡ ಮುಂತಾದ ಸ್ವಾರಸ್ಯಪೂರ್ಣ ಕಥೆಯಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ಪಂಚೆ

ಮಂಗೇಶರಾಯರ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ಕಾರಂತರು ರಚಿಸಿರುವ 'ಪಡ್ಡಾಯಣ' ದಡ್ಡನೊಬ್ಬನ ಅವಾಂತರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕ.

ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಆಸ್ಕರ್‌ವೈಲ್ಡ್‌ನ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿರುವ 'ಜಯಂಟ್ ಮಾಮ' ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ, ದೃಶ್ಯ ಸಂಗೀತ ಯೋಜನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವ ನಾಟಕ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಭಾರವಾಗಿವೆ. ವಿಜಯ್–ತೆಂಡುಲ್ಕರ್ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಹೊಂದಿರುವ ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ 'ಬೆಟ್ಟಕ್ಕೆ ಚಳಿಯಾದರೆ' ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಾಟಕ. ಮಕ್ಕಳ ಕಲ್ಪಕತೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಬಲ್ಲ ಕಥೆ. ಅತಿಮಾನುಷ ರಂಜಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ್ಯವೆನ್ನಿಸುವಂತಿದೆ.

ಎಂ. ಅಬ್ದುಲ್‌ರೆಹಮಾನ್ ಪಾಷಾರವರು ಮೂರು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. 'ನಕ್ಕಳಾ ರಾಜಕುಮಾರಿ', 'ಬೆಳದವರು', 'ನೀ ನನಗಿದ್ದರೆ ನಾ ನಿನಗೆ'- ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಜನಪದ ಕಥಾ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿದ ರಂಜನಾಪ್ರಧಾನವಾದ ನೀತಿ ನಾಟಕ; ಉಳಿದ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳು ದೃಷ್ಟಾಂತ ಕಥಾ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿದ ನೀತಿ ಪ್ರಧಾನ ರಂಜಕ ನಾಟಕಗಳು. ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಪರ ಸಂದೇಶದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಕೃತಿಕಾರರು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಆತುರ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಮನರಂಜನೆಗೆ ಎರಡನೇ ಆದ್ಯತೆಯಿದೆ. ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ. ನೀತಿಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ತೂಕ ತಪ್ಪದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳು ವಯಸ್ಕರ ನಾಟಕಗಳಾಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಈ ಮಾತು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಅಲೀಬಾಬ ಮತ್ತು ನಲವತ್ತು ಮಂದಿ ಕಳ್ಳರು' ಸರಳವಾದ ಕಥಾರಚನೆ ಮತ್ತು ರಂಜನೀಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದರಿಂದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಸ್ಯ ವಯಸ್ಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ರಂಜಿಸುವಂತಿವೆ. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಬಹುಪಾಲು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಆದಿ-ಅಂತ್ಯಗಳು ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಮೂಲಕಥೆಯ ಜಾಡನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಜಾನಪದ ಸೊಗಡಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನಕ್ಕು ನಗಿಸುವಂತಿವೆ. ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಇಂತಹ ಹಾಸ್ಯ ನಿರೂಪಣೆ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವೇ? ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿರಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಎರಡು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಪತ್ತೆದಾರಿ ಕಥೆಯನ್ನು, ಮತ್ತೊಂದು ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಆಶ್ರಯಿಸಿವೆ. 'ಅವರು ಬಿಟ್ಟು ಇವರು ಬಿಟ್ಟು, ಇವರು ಯಾರು?'

ಮತ್ತು 'ಸಂಭವಾಮಿ ಯುಗೇ ಯುಗೇ'- ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಮಕ್ಕಳು ಆಡಬಹುದಾದ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡವರೇ ಮಕ್ಕಳಿಗೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದಾದ ನಾಟಕಗಳು. ಆದರೆ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿಯೇ ಎಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನೂ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿ ನೀಡಿಲ್ಲವಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದ್ಭುತವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅರಿತು ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಒಂದು ಅಂಗವನ್ನು ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಸಂಘಟನೆ ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ 'ನೀನಾಸಂ'. ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ನೀನಾಸಂ' ಮುಂದೆ 'ತಿರುಗಾಟ' ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಿರಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಒಂದು ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರ ನೇತೃತ್ವದ 'ರಂಗಾಯಣ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಉತ್ತಮ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. 'ನೀನಾಸಂ' ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಇಕ್ಬಾಲ್ ಅಹಮದ್‌ರವರು ಕಟ್ಟಿರುವ 'ಚಿಣ್ಣ ಬಣ್ಣ' ತಂಡವಂತೂ ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿಯೇ ತನ್ನನ್ನು ಮೀಸಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಪ್ರಭಾತ್ ಕಲಾವಿದರೂ ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಕಾಣಿಕೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಿಂದರಿಜೋಗಿ, ಸಿಂಡರೆಲಾ, ತಿರುಕನ ಕನಸು, ಗೋವಿನಕಥೆ, ಪಂಜರಶಾಲೆ, ಇಂತಹ ಬಹುಕಾಲ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವ ರಂಜನೀಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿ ನೀಡಿದೆ. ಪ್ರೇಮಾಕಾರಂತರು 'ಬೆನಕ'ದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಒಂದು ರಂಗಕಾರ್ಯಾಗರ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿರುವ ರೂಪಾಂತರವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಗಳದೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಇಬ್ಸೆನ್, ಶೂದ್ರಕ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಭಾಸ, ಸಾಫೋಕ್ಲಿಸ್, ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್ ಮುಂತಾದ ಹತ್ತಾರು ಮಹಾನ್ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳು ಅನುವಾದಗೊಂಡಿವೆ, ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿವೆ. ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ರಾಮಚಂದ್ರದೇವ, ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್, ಜಿ. ಎನ್. ರಂಗನಾಥರಾವ್, ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಮುಂತಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಣತರು ಅನುವಾದ ಹಾಗೂ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುಪಾಲು ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ನಿದರ್ಶನವಂತೂ ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ವಿನೂತನ ಪ್ರಯತ್ನವೆಂದೇ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ.

ಅನ್ಯಭಾಷಾ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲದೆ, ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಸಹ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಒಂದು ಹೊಸ ಚಳುವಳಿಯೇ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಇಂತಹ ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕೂ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟ ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಯನ್ನು 'ಸೂತ್ರಧಾರ' ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ಸಿ. ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿಯವರು ಒಂದು ಕಮ್ಮಟವನ್ನೇ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಹಿನ್ನಲೆಯಿರುವ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ಕಥೆಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರಿಂದ ರಂಗಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದು ಸಂಕಲನವನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವರ 'ಒಡಲಾಳ'ವನ್ನು ಸಿ. ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತು 'ಕುಸುಮ ಬಾಲೆ'ಯನ್ನು ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ತಬರನ ಕಥೆ'ಯನ್ನು ನಾಗೇಶ್‌ರವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಕೆಲವು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗರೂಪಾಂತರಗಳು ಈ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಳೆಗೂಡಿಸಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಪ್ರಭು, ಕುಂ. ವೀರಭದ್ರಪ್ಪನವರ ಹಲವು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲದಿರಬಹುದಾದರೂ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಧನ್ಯತೆ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಒಂದು ಹಂಬಲವನ್ನು ಕವಿ, ಕಥೆಗಾರ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಹಾಕಿದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಬಗೆಯ ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಸಹ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡುವಂತಾಯಿತು. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಕವಿತೆ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರೆ, ನ್ಯಾಯವಾಗಿಯೇ ಅದರ ಯಶಸ್ಸಿನ ಬಹುಪಾಲು ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ದಕ್ಕುವುದರಿಂದ ಇತ್ತ ವಾಲಿದ ನಿರ್ದೇಶಕರೂ ಉಂಟು. ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು 'ರೂಪಾಂತರ'ವೆಂಬ ತಂಡವನ್ನೇ ಕಟ್ಟಿದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅಮರ್ ಮತ್ತು ಗೆಳೆಯರು ಮುಂದೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸತೊಡಗಿದರು. ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲದ ಕಥನ ಕವನಗಳನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ವಿಚಾರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದು ಪ್ರಯೋಗ ನಾವೀನ್ಯತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಕಲ್ಕಿ, ಭೂಮಿಗೀತ, ಮುಂಬೈ ಜಾತಕ, ಅಲ್ಲೆ ಕುಂತವರೆ, ಸಿಂಗಿರಾಜ ಸಂಪಾದನೆಯಂತಹ ಕವಿತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಿಂದರಿಜೋಗಿ, ಮೂಕನ ಮಕ್ಕಳು, ತಿರುಕನ ಕನಸು, ಗೋವಿನಕಥೆ, ಕೆರೆಗೆಹಾರದಂತಹ ಕಥನ ಕವನಗಳೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ. ತೇಜಸ್ವಿ, ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವ,

ಕುಂ. ವೀರಭದ್ರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಬೊಳುವಾರು ಮಹಮ್ಮದ್ ಕುಂಞ ಅವರ ಕೆಲವು ಕಾದಂಬರಿ, ಕಥೆಗಳು ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡವು. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮ, ಗೊರೂರು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಯು. ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಯಶವಂತ ಚಿತ್ತಾಲ, ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್, ಚದುರಂಗ ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ತ.ರಾ.ಸು., ನಾ. ಡಿಸೋಜ, ಬೆಸಗರಹಳ್ಳಿ ರಾಮಣ್ಣ, ಎಸ್. ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ, ಸದಾಶಿವ, ವೈಕುಂಠರಾಜು, ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಆಲನಹಳ್ಳಿ—ಮುಂತಾಗಿ ಎಲ್ಲ ತಲೆಮಾರಿನ ಎಲ್ಲ ಪರಂಪರೆಯ ಲೇಖಕರ ಅನೇಕ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ರೂಪಾಂತರ ನಾಟಕ ಚಳುವಳಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿದವೇ? ಎಂಬುದು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಆದ್ಯತೆಯ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತರ್ಕವಾದರೂ ಏನು? ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಯಾವುದೇ ರಂಗಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಯಾರೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾರಾಸಾರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ತೂಗಿ ನೋಡಿ ದಾಖಲಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಈ ದಶಕದ ರಂಗಚಳುವಳಿ ಬಹುಮುಖಿಯಾದುದು. ಹಿಂದಿನ ದಶಕಗಳಂತೆ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳದೆ, ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಕವಿತೆಗಳ ರೂಪಾಂತರ, ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ, ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ, ರೆಪರ್ಟರಿ, ಕಾರ್ಯಾಗಾರಗಳು—ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ರೀತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ಎಂಬ ಗುಂಪಿನ ಮೂಲಕ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ನಾಯರಿ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಉಷಾಲ ಮುಂತಾದವರು ಸೇರಿ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅನುಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ಕಟ್ಟು ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದರು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇದ್ದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಈಗೀಗ ಅಳಿಸಿ ಹೋಗಿದೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ರೀತಿಯ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೇ ವೃತ್ತಿಪರತೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದಾದರೆ ಇಂದು ಅದನ್ನು ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ತಂಡಗಳು ಮತ್ತು ಗುಂಪುಗಳು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಹೊರಗೇ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ನೆನಪು ಬಂದಿತಾದರೂ, ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದಂತಹ ಸ್ಥಗಿತ ಸ್ಥಿತಿ ಅಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದೆ. ಕಂಪನಿಗಳು ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿವೆ; ನಾಮ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉಳಿದಿವೆ ಅಥವಾ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಆರೇಳು ತಿಂಗಳು ಮಾತ್ರ

ಜೀವಂತವಿದ್ದು ಉಳಿದಂತೆ ಮೌನ ವಹಿಸಿವೆ. ಏಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಂಬಿಕೊಂಡ ಕಂಪನಿಗಳು ಇಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದಾಗ ನಾಟಕ ಆಡುತ್ತಾ ಉಳಿದಂತೆ ಕಾಲು ಚಾಚಿಕೊಂಡು ವಿಶ್ರಾಂತಿ ತಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕರಾವಳಿ ಪ್ರದೇಶದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಂಪನಿಗಳು ಮಾತ್ರ ವರ್ಷದ ಆರೇಳು ತಿಂಗಳು ಅದ್ದೂರಿಯಾಗಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಕಂಪನಿಗಳ ಆರ್ಥಿಕ ಸುಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮಾನದಂಡವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಂಪನಿಗಳೇ ಇಂದು ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಮೌಲಿಕ ಸಾಧನೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು ಹೆಗ್ಗೋಡು. ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ, ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗ ಚಳುವಳಿ, ಹೊಸ ಹೊಸ ರೆಪರ್ಟರಿಗಳ ಹುಟ್ಟು, ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗೆ ಎಚ್ಚರ—ಇವೆಲ್ಲವೂ ಹೆಗ್ಗೋಡಿನಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿದವು. ಮೊದಲು ನೀನಾಸಂ ನಾಟಕಶಾಲೆ ಆರಂಭವಾಗಿ, ಅದನ್ನು ಹಿಂಬಾಸಿದಂತೆ 'ತಿರುಗಾಟ'ದ ಯೋಜನೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ, ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ, ಚಲನಚಿತ್ರ ರಸಗ್ರಹಣ ಶಿಬಿರ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶಿಬಿರ, ನಾಟಕೋತ್ಸವ—ಹೀಗೆ ಹೆಗ್ಗೋಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಬಹುಮುಖಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ನೀನಾಸಂನಲ್ಲಿಯೇ ವೃತ್ತಿನಿರತ ರಾಗಿರುವ ಚಿದಂಬರರಾವ್ ಜಂಬೆ, ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ, ಕೆ. ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಅತುಲ್ ತಿವಾರಿಯವರಲ್ಲದೆ ಆಹ್ವಾನಿತ ಪರಿಣತರಾಗಿ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಬೆನವಿಟ್ಸ್, ರುಸ್ತುಂಭರೂಚರವರಂತಹ ರಂಗನಿಪುಣರೂ ಹೆಗ್ಗೋಡನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನಾಗಿ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದರು. ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕ ತಂಡವಾಗಿ ಆರಂಭವಾದ ನೀನಾಸಂ, ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಅವಿರತ ದುಡಿಮೆ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದೆ.

ಈಗಾಗಲೇ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದರೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಯಾವ ಸಾಧನೆಯೂ ಅತ್ತಕಡೆಯಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ. ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಂಶೋಧನೆ, ಪ್ರಕಟಣೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಗ—ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ವಿಭಾಗಗಳ ಸಾಧನೆ ತೀರಾ ನಿರಾಶೆ ತರುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ ನೀನಾಸಂ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಇಂದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ರಂಗ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದ ಪದವೀಧರರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೀಡಿದ ಚಾಲನೆಗಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನೀನಾಸಂ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದೆ. ನೀನಾಸಂ 'ತಿರುಗಾಟ'ಕ್ಕೆ

ಮುನ್ನವೇ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ರೆಪರ್ಟರಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಹೊರಟ ಪ್ರಸನ್ನರ ಪ್ರಯತ್ನ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. 'ತಿರುಗಾಟ'ದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣ ಅದರ ಬೆನ್ನಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಲೆ ಮತ್ತು ಈಗಾಗಲೇ ಅವರು ಬೆಳೆಸಿರುವ ರಂಗಚಳುವಳಿ ಎಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಆರಂಭಗೊಂಡ 'ರಂಗಾಯಣ' ಒಂದು, ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕಶಾಲೆಯ ಹಲವು ಪರಿಣತ ಪದವೀಧರರನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ 'ರಂಗಾಯಣ' ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಅವರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಮೈಸೂರು ನಗರವನ್ನು ಮೀರಿ ಇನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿಲ್ಲವಾದರೂ ವೃತ್ತಿಪರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪರಿಣತಿಗಾಗಿ ಅವರು ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಅವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ 'ಕುಸುಮಬಾಲೆ', 'ಭೂಮಿಗೀತ', 'ಕಿಂದರಿಜೋಗಿ', 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು', 'ಗೋಪಿನಹಾಡು'-ಮುಂತಾದ ರಂಗ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿವೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಎ. ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿಯವರ ಭಾನುವಾರದ ನಾಟಕ ಶಾಲೆ ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷದಿಂದಲೂ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ತೊಡಗಿದೆ.

ರಂಗಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಆದ್ಯತೆಯಂತೆ ರೆಪರ್ಟರಿಗಳ ಉದಯವೂ ಈ ದಶಕದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಬೆಳವಣಿಗೆ. 'ತಿರುಗಾಟ', 'ರಂಗಾಯಣ'ಗಳಲ್ಲದೆ ಕೊಡಗಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಪ್ಪನವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ 'ಸೃಷ್ಟಿ', ಹುನಗುಂದದಲ್ಲಿ ಧ್ರುವರಾಜ ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರ 'ಧ್ರುವರಂಗ', ಸಾಗರ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ತುಮರಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರ ನೇತೃತ್ವದ ತಂಡ, ಇಕ್ಬಾಲ್‌ರವರ 'ಚಿಣ್ಣ ಬಣ್ಣ'—ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು. ಇವರೆಲ್ಲ ಅಧಿಕೃತ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಾದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಹೊಸ ಎಚ್ಚರದ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹಿಂದಿನ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶಾಖೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ 'ಸಮುದಾಯ' ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಂದಗತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಸಾಕ್ಷರತಾ ಚಳುವಳಿ, ಜನವಿಜ್ಞಾನ ಜಾಥಾಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೇಮನೆ, ಯತಿರಾಜ್, ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ, ರಘುನಂದನ್, ರಮೇಶ್, ಜನಾರ್ಧನ್, ಗುಂಡಣ್ಣ, ಶಶಿಧರ, ವಾಸುದೇವ ಉಚ್ಚಿಲ್, ವೆಂಕಟೇಶ್ ಮುಂತಾದವರು ಕರ್ನಾಟಕದ ಅನೇಕ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷರತಾ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಜನವಿಜ್ಞಾನ ಜಾಥಾಗಳಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿರುವ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಸದಸ್ಯರನ್ನುಳ್ಳ ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ನಟರಂಗ' ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕುಡಿಯೊಡೆದಿದೆ. ಹಿಂದಿನ 'ನಟರಂಗ'ದ ಜಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್, ಎಂ. ಎ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಮುಂತಾದವರು ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕಿರಿಯರಿಂದ ಕೂಡಿದ 'ಯುವ

ನಟರಂಗ' ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಸಿ. ಆರ್. ಸಿಂಹರವರದೇ ಆದ 'ವೇದಿಕೆ' ಈ ದಶಕದ ಒಂದು ಹೊಸ ತಂಡ. ನಾಗರಾಜಮೂರ್ತಿಯವರ ಸಂಘಟನಾ ಬಲದಿಂದ ದೃಢವಾಗಿ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿರುವ 'ಪ್ರಯೋಗ ರಂಗ', ಪ್ರೇಮಾಕಾರಂತರ 'ಬೆನಕ', ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ. ಯವರ 'ರಂಗ ನಿರಂತರ', ಎ. ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಅಭಿನಯ ತರಂಗ' ಬಿ. ಸುರೇಶ್‌ರವರ 'ಚಿತ್ರಾ', ಅಂಕಲ್ ಶ್ಯಾಮ್‌ರ 'ಅಂತರಂಗ', ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕವತಾರ್‌ಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ 'ಸಂಚಯ', ಅಮರ್‌ರವರ 'ರೂಪಾಂತರ', ಬಿ. ಜಯಶ್ರೀಯವರ 'ಸ್ಪಂದನ', ನಿರ್ದೇಶಕ ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ್ ಸಂಗಡಿಗರ 'ಸಂಕೇತ್' ಮುಂತಾದವು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಈ ದಶಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಳೆಗಟ್ಟಿಸಿದ ರಂಗತಂಡಗಳು. ಬಿ. ಜಯಶ್ರೀ, ಪ್ರೇಮಾಕಾರಂತ್, ಎಸ್. ಮಾಲತಿ, ವಿಜಯಾ, ಅರುಂಧತಿನಾಗ್‌ರಂತಹ ಮಹಿಳಾ ರಂಗಪರಿಣತರು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ವಿವಿಧ ರಂಗತಂಡಗಳಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಮುದ್ದಣ್ಣ, ಪ್ರಮೋದ್ ಶಿಗ್ಗಾವಿ, ಅಶೋಕ ಬಾದರದಿನ್ನಿಯವರಂತಹವರು ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ರಂಗಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗುಪ್ತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವ ನೂರಾರು ಹಿಂಬದಿಯ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಈ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನೂರಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ದಾಖಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿ ಕೊಡಲು ಶ್ರಮಿಸಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಚಳುವಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕೊಡುಗೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ರಾಜಾರಾಮ್ ಗೆಳೆಯರ 'ಕಲಾ ಗಂಗೋತ್ರಿ'ಯ 'ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿ', ಸರಿಗಮ ವಿಜಿಯವರ 'ಯಶಸ್ವಿ' ಕಲಾವಿದರ 'ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮ', ಶಂಕರ್‌ನಾಗ್‌ರವರ 'ಸಂಕೇತ್' ತಂಡದ 'ನೋಡಿ ಸ್ವಾಮಿ ನಾವಿರೋದು ಹೀಗೆ', ರಮೇಶ್‌ಭಟ್, ಪಂಡಿತ್ ಮುಂತಾದವರ 'ಹಸಿರೆಲೆ ಹಕ್ಕಲೆ'- ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ರಂಗಕೃತಿಗಳು.

ಕಾಲೇಜು ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿಂದಿನ ದಶಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ನಿಸ್ತೇಜಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ ಥಿಯೇಟರ್ ಸೆಂಟರ್, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಪ್ರಯೋಗ ರಂಗದವರು ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ಕಾಲೇಜುಗಳಿಗಾಗಿ ಅಂತರಕಾಲೇಜು ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ನಾಟಕೋತ್ಸವಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೆಲ್ಲ, ಸಂಘಟಕರು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾಗುತ್ತಿರುವವರ ಪಾಲಿಗೆ ಅರ್ಥರಹಿತ ಆಚರಣೆಗಳಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಹಿಂದಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲಾಳ್ ಷೀಲ್ಡ್‌ಗಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅಂತರ ಕಾಲೇಜು ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಿಗಿದ್ದ ತುರುಸಿನ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಉತ್ಸಾಹಗಳೆಲ್ಲ ಮಾಯವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿವೆ. ನ್ಯಾಷನಲ್ ಕಾಲೇಜ್, ಎಂ.ಇ.ಎಸ್. ಕಾಲೇಜ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ ತರಗತಿ ನಾಟಕಸ್ಪರ್ಧೆ ಈಗಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ಸುದ್ದಿಯಾಗುತ್ತಲೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾಲೇಜು ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಕೈಗಾರಿಕಾ

ರಂಗನಾಟಕಗಳ ಉತ್ಸವಗಳು, ಬ್ಯಾಂಕಿಂಗ್ ಮುಂತಾದ ಉದ್ಯಮಗಳ ಸಂಘಗಳವರು ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ಅದ್ದೂರಿಯಾಗಿವೆ.

ಬೆಂಗಳೂರಿನಿಂದ ಹೊರಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಳುವಳಿ ದೃಢವಾಗಿಯೇ ಬೇರೂರಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ದಾಖಲೆಗಳ ಅಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದೊಡನೆ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮೈಸೂರಿನ 'ಸಮತೆಂತೋ' ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬೆಳ್ಳಿಹಬ್ಬ ಆಚರಿಸಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಹಳೆಯ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಪುತ್ತೂರು, ಧಾರವಾಡ, ಉಡುಪಿ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ, ಮಂಡ್ಯ, ಬಿಜಾಪುರ, ಭದ್ರಾವತಿ, ಮಂಗಳೂರು, ಬಳ್ಳಾರಿ, ಹೊಸಪೇಟೆ, ದಾವಣಗೆರೆ, ಚಿತ್ರದುರ್ಗ ಮುಂತಾದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲದೆ ಹೊರನಾಡಿನ ದೆಹಲಿ, ಮುಂಬೈ, ಹೈದಾರಬಾದ್, ಕಾಸರಗೋಡು, ಪಣಜಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲದರ ಸಮಗ್ರ ದಾಖಲಾತಿಯೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಬಹುದು.

ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿರಾಸೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ, ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ಬಗೆಗಿನ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ, ದೂರದರ್ಶನಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಅತೃಪ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವೇ ಇಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ ಎಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳ ಮಾತೃಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದು, ಉಳಿದವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಸ್ತರಣೆ ಅಥವಾ ಕುಡಿ ಎಂಬುದಾಗಿಯೇ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವುದರೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನೂ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ ಮತ್ತು ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳೆಲ್ಲ ಇಂದು ಚಲನಚಿತ್ರ, ದೂರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ಕೇವಲ ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿಗಾಗಿ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ವಲಸೆ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಮೂಲತಃ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿರುವ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದರೇ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಗ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ದುಡಿಯುವುದಾದರೆ ಕೇವಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಲಾಭ ನಷ್ಟದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಗಹನವಾದುದಲ್ಲ.

❑

ಶತಮಾನದಂಚಿನಲ್ಲಿ

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನೆಲೆ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನೂರಾರು ನಾಟಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮೂಲದಿಂದ ಅನುವಾದಗೊಂಡು, ರೂಪಾಂತರವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಬೇರುಬಿಟ್ಟು ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದ್ದು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಆಶ್ರಯವಿಲ್ಲದೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತ್ತೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಹಾಗೂ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಸಂಗ'ವೆಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ಮುದ್ರಣವಾಗಿತ್ತೆಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ನಾಟಕ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿದ್ದು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವ ವಿಚಾರ. ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಡೆದ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಮೂಲಗಳು, ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಸವಾಲುಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿವೆ. ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕವಲಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಶತಮಾನದ ಮುಕ್ತಾಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುವ ಘಟ್ಟ ಮುಟ್ಟಿರುವಂತಿದೆ. ಇಂದು ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಆಗಿದ್ದು, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಜನರಂಜನೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅನಿಶ್ಚಯದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿವೆ. 'ತಿರುಗಾಟ', 'ರಂಗಾಯಣ', 'ಶಿವಸಂಚಾರ'ದಂತಹ ಹೊಸ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈಗ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒತ್ತಾಸೆ ದೊರೆತಂತಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿಪರತೆಯ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವೂ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ಕೊನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೇ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಒಂದು ನೆಲೆಯಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾಯಕದಲ್ಲೇ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡ ವಿದ್ಯಾವಂತ

ನಿರ್ದೇಶಕರು, ನಟರು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರು. ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾಯಕಲ್ಪ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ನಡೆಸಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದರು. ಹೀಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಮೂರು ದಶಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ವ್ಯಕ್ತಿಪರವಾಗುತ್ತ ನಡೆದ ಕಾಲವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷ. ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬಂತೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಂಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ, ಪುನಶ್ಚೇತನಗೊಂಡಿತಾದರೂ ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಂಡ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿಗೆ ಸಮರ್ಥವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನೀಡಲು ಜಾನಪದವು ಸೂಕ್ತ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹಾದುದರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ಅದು ತನ್ನ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿರುವ ಸೂಚನೆಗಳೂ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಕಂಬಾರ ಮತ್ತು ಕಾರ್ನಾಡರಂತೆ ಜಾನಪದ ಮೂಲದ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸಫಲರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇತ್ತೀಚಿನ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ಹಾಗೂ ತರುಣ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಆಕರ್ಷಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲಗೊಂಡಿವೆ.

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಕಂಬಾರರು ಮೂಲತಃ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ; ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದವರು. ಜಾನಪದವೆನ್ನುವುದು ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಜೀವಸೆಲೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗಾಗಿ ಜಾನಪದವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರೂ ಸಂವೇದನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರ. ಉಳಿದಂತೆ ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಮನಸೋತು ಕರಗಿಹೋದರು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಶೈಲೀಕೃತ ನುಡಿಗಟ್ಟು, ಸಿದ್ಧವಸ್ತು—ಇವೆಲ್ಲ ಕೆಲವರಿಗೆ ಸಲೀಸಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಲು ಸಿಕ್ಕ ಸವಲತ್ತುಗಳಂತಾಗಿ ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವೆಲ್ಲಾ ಬೇಸರ ತರಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿನ ಹಾಸ್ಯ, ಶೃಂಗಾರಾದಿ ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳು ಬಹುಬೇಗ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಚಲನಚಿತ್ರ, ದೂರದರ್ಶನ ಧಾರಾವಾಹಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಸವಕಲು ನಾಣ್ಯದಂತಾದವು. ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಫ್ರ್ಯಾಡಲ್ ಧೋರಣೆ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಯಿತು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಮಾತ್ರ ಜಾನಪದವನ್ನು ಇನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಕೈದೀವಿಗೆಯನ್ನಾಗಿಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅವರೂ ಸಹ ಇತ್ತೀಚಿನ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದವನ್ನು ಕೇವಲ ಕಥೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಆಶ್ರಯಿಸಿದಂತಿದೆ.

ಕಂಬಾರರ 'ಮಹಾಮಾಯಿ' ಸಾವಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಮದ ವಿಜಯವನ್ನು ಸಾರುವ ಆಶಯವನ್ನುಳ್ಳ ಕೃತಿ. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾವಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಯಕ ಸಂಜೀವಶಿವನ ಸಾಕುತಾಯಿ ಸಾವಿನ ಅಧಿದೇವತೆ, ಶೆಟವಿ ತಾಯಿ. ವೈದ್ಯನಾದ ಆತ ತಾಯಿಯ ಅನುಗ್ರಹವಿದ್ದವರಿಗೆ ಮದ್ದುಕೊಟ್ಟು ಬದುಕಿಸುವುದು, ಇಲ್ಲದವರನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು—ಈ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲೇ ಸಂತೃಪ್ತನಾಗಿದ್ದವನು. ರಾಜಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ್ದು, ಅವನ ಬದುಕನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಶೆಟವಿ ತಾಯಿಯ ಅವಕೃಪೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿ ಅವಳನ್ನು ತನಗಾಗಿ ಬದುಕಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಅವನ ಹಠ, ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೋರಾಟವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಿಧಿ ಇವುಗಳ ಘೋರಾಟದ ಕಥೆಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಂಜೀವ ಶಿವನ ಎರಡು ಆಸಕ್ತಿಗಳಾದ ದೇವರು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮ ನಿರರ್ಥಕ ವಿಷಯಗಳೆಂದೂ ಸಾವು ಮಾತ್ರ ಪರಮಸತ್ಯವೆಂದೂ ಹೇಳುವ, ಶೆಟವಿ ತಾಯಿಯ ಮಾತನ್ನು ಮೀರಿ ತನ್ನ ಆಯುಷ್ಯಾರ್ಧವನ್ನು ಧಾರೆ ಎರೆದು ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಬದುಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಈ ನಾಟಕರಚನೆ, ಸಾವನ್ನು ಗೆಲ್ಲ ಹೊರಟ ಯಾತ್ರಿಕನ ಕಥನದಂತಿದೆ. ಸಾವನ್ನು ತಾಯಿ ಎಂಬುದಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೇ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದ್ದು, ಸಾವಿಗೆ ಅಂಜುವವ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಲಾರ; ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಿಕಸನಕ್ಕೆ ಸಾವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಂಜಿಕೆ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಅಡ್ಡಿ ಎಂಬುವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಬೆಡಗಿನ ವಚನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವ ನಾಟಕದ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂವಾದಗಳಂತೂ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಮೇಲೆತ್ತಿ ಅನುಭಾವದ ನೆಲೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಗಂಭೀರವಾದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಚಿಂತನೆಯಂತಿರುವ ವಸ್ತುನಿರೂಪಣೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯೋಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ರಂಗಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಆತಂಕವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಉಂಟು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಇರುವುದು ಮದನ ತಿಲಕನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ. ಹಾಸ್ಯ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಅನುಭಾವ-ಮೂರು ಮುಪ್ಪುರಿಗೊಂಡು ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವ ಮದನ ತಿಲಕನೂ ಸಾವಿನೊಡನೆ ಸೆಣಸಾಡಿ ಚಳ್ಳೆಹಣ್ಣು ತಿನ್ನಿಸಿದವನು. 'ಭಕ್ತ ಮಾರ್ಕಂಡೇಯ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿವನ ಪಾತ್ರ ಹಾಕಿ ಸಾವನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿನಿಲ್ಲುವ ಆಸೆ ಹೊತ್ತ ಈ ನಟ, ಕೊನೆಗೆ ಈ ಪಾತ್ರವೇ ತನ್ನ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದಾದ ಸುಳಿವು ಸಿಕ್ಕಿದೊಡನೆ ವೇಷ ಬದಲಿಸಿ, ಮಂಜರಿಯು ಸಾವಿಗೆ ತುತ್ತಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಅವನ ಧೂರ್ತತನವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಸಾವಿನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಯಸುವ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಹಸವನ್ನೂ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನ ವಿಜ್ಞಾನವೆಂಬ ಮನುಷ್ಯಕ್ರಿಯೆ, ಹಾಗೂ ದೈವಕೃಪೆ ಎಂಬ ನಿಗೂಢ ತತ್ತ್ವ, ಮೃತ್ಯುವೆಂಬ ಮಹಾತಾಮಸ್ಸಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ

ನಿಜವಾದ ಬೆಳಕು-ಇಂತಹ ಅಮೂರ್ತ ವಿಚಾರಗಳ ವಾಗ್ವಾದ, ನಾಟಕದ ಅನುಭಾವಿ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭೌತಿಕ ಪರಿಮಿತಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುವುದಾಗಲೀ, ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಅನುಭಾವಿ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವುದಾಗಲೀ ನಿರ್ದೇಶಕ ಹಾಗೂ ನಟರಿಗೆ ಸವಾಲಿನಂತೆ ಪರಿಣಮಿಸಬಹುದು. ಓದುವಾಗ ಅರಿವಿಗೆ ನಿಲುಕುವ ಅನುಭಾವದ ಅದ್ಭುತ ಸ್ಪರ್ಶ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರಯತ್ನ ಸಾರ್ಥಕವಾದೀತು. ಸುರೇಶ ಆನಗಳ್ಳಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟ ಆಕಾರ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಅಪೂರ್ವ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ‘ಜುಂಜಪ್ಪನ ಲಾವಣಿ’ಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ ಅವರು ‘ಜುಂಜಪ್ಪ’ ಎಂಬ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗೊಲ್ಲ ಜನಾಂಗದ ಐತಿಹ್ಯ ಪುರುಷನಾದ ಜುಂಜಪ್ಪನನ್ನು ಕುರಿತು ಹಲವಾರು ಉಪಖ್ಯಾನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ದೀರ್ಘ ಕಥನಕಾವ್ಯದ ಹಲವಾರು ಆವೃತ್ತಿಗಳ ಆಯ್ದ ಭಾಗವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿರುವ ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರ ಕೃತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆ ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ. ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಐತಿಹ್ಯ ಪುರುಷನ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಇಂತಹ ತಾಜಾತನದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆಡುಭಾಷೆ ಉಚಿತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲವಾದರೂ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಥನಪರವಾಗಿದೆ. ಕಾಲಿಟ್ಟ ಕಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಜಯ ಪಡೆದ ಜುಂಜಪ್ಪ, ಸೋದರಮಾವಂದಿರ ಮೋಸಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ವಿಷಪ್ರಾಶನದಿಂದ ಸಾಯುವ ದುರಂತವಿದೆ. ಪವಾಡವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸದೆ ಮಾನವೋಚಿತವಾಗಿಯೇ ಪುರಾಣ ಪುರುಷನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರ ಪ್ರಯತ್ನ ನಿಜಕ್ಕೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಅವರು ಕರತಲಾಮಲಕಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೇವಲ ಜಾನಪದ ಅವಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಶೋಧಕರ ಉಗ್ರಾಣದಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಇಂತಹ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಯಾವುದೇ ಬದಲಾವಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತವೆ.

ಮಂಜುನಾಥ ಬೆಳಕೆರೆಯವರ ‘ಇದಿ ಮುಂಡೆ ಮಗಳು’, ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕ ‘ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್’ ಮಾದರಿಯ ಕಥೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಒಬ್ಬ ತಾಯಿ, ವಿಧಿ ವಿಲಾಸದಂತೆ ತನ್ನ ಮಗನನ್ನೇ ಮದುವೆಯಾಗಿ ಮಗು ಹೆರುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ವಿಧಿಯ ಬರೆಹವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಆಕೆ ತಿಳಿದು, ಅದರಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಅವಳ ಅರಿವಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ವಿಧಿ ಸಂಚು ನಡೆಸಿ ಆಕೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ ವಿಫಲವಾಗಿ, ತನ್ನ ದುರಂತ ಎದುರಿಸಲಾರದೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ

ಕತೆಯೊಂದು ಇಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಈ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಜನಪದ ಕಥೆಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಪ್ರಸಕ್ತವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು 'ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್'ನಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವಾದ ವಾಗ್ವಾದದ ಮೂಲಕ ಮಂಡಿಸುವುದರಿಂದ ಕಾಲ ದೇಶದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಅದರ ವಸ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಹೋರಾಟ ಪ್ರಖರವಾಗಿ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ವಿಧಿಯ ಲೀಲೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಮನುಷ್ಯ ದುರ್ಬಲ ಜೀವಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. 'ಇದಿ ಮುಂಡೆ ಮಗಳು' ಕತೆಗೆ ಸಮನಾಂತರವಾಗಿ ವರ್ಣಸಂಕರದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗನೊಬ್ಬನ ಕತೆಯೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯ ಕತೆಯ ಅಡಿಪಾಯದಂತಿರುವ ಉಪಕತೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿದ್ದರೂ, ಎರಡೂ ಏಕೀಭವಿಸಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ವಸ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ನಾಟಕ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಎಚ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಅಗ್ನಿವರ್ಣ', 'ಚಿತ್ರ ಪಟ', ಮತ್ತು 'ಉರಿಯ ಉಯ್ಯಾಲೆ'—ಎಂಬ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳು ಪುರಾಣದ ವಸ್ತು ಪಡೆದಿವೆ. ಮೊದಲ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಶಿಷ್ಟಸಂವೇದನೆಯ ಕವಿಯಾದ ಎಚ್.ಎಸ್.ವಿ.ಯವರು ಇಷ್ಟೊಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ಜಾನಪದ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಅದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ಮಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಹಭಾಗಿತ್ವವಿಲ್ಲದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಅಲಂಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಶೈಲೀಕೃತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಕಳೆಗೂಡುವಂತೆ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಓದಿದಾಗ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯಶಸ್ವಿಯಾದಂತೆ ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಹೇಳಲು ಏನೂ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ಉರಿಯ ಉಯ್ಯಾಲೆ' ಮಾತ್ರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಅನನ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿಸಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ದ್ರೌಪದಿಯ ಕತೆಯನ್ನೇ ಹೇಳಿದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಸ್ವಗತಗಳಲ್ಲಿ ಒಳತೋಟಿ, ನೋವು, ಒಂಟಿತನ ದೃಗ್ಗೋಚರವಾಗುವಂತಿದ್ದು ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಸಂವೇದನೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ರಂಗಾಯಣದ ಮೂಲಕ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು 'ಅಗ್ನಿವರ್ಣ'ವನ್ನು, ಸ್ಪಂದನದವರಿಗಾಗಿ ಬಿ. ಜಯಶ್ರೀ 'ಚಿತ್ರಪಟ'ವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ್ ನಿರ್ದೇಶನ ಮತ್ತು ಬಿ. ಜಯಶ್ರೀ ಅಭಿನಯದ 'ಉರಿಯ ಉಯ್ಯಾಲೆ' ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ಜಯಶ್ರೀಯವರ ಅಭಿನಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕಾಲ ಉಳಿಯುವಂತಹ ಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತು.

‘ಸತ್ಯವತಿ’ ಮತ್ತು ‘ಹಲಗಲಿ ಬೇಡರ ದಂಗೆ’ ಎಂಬ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ಲಾವಣಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಹೂಲಿಶೇಖರ್ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ‘ಹಲಗಲಿ ಬೇಡರ ದಂಗೆ’ಯ ವಸ್ತುವಿಗಿರುವ ಹೋರಾಟದ ನೆಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ‘ಸತ್ಯವತಿ’ ತೀರಾ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಕತೆ. ರಾಜಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ ಜಾಡಮಾಲಿ ಯುವಕ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ನಡೆಸಿದ ಅತಿಮಾನುಷ ಸಾಹಸಗಳಿಂದಾಗಿ ಸರಳವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಮೂಲವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸದಿದ್ದರೆ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವೈಭವೀಕರಣವನ್ನೇ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಅಪಾಯವನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಮನಗಾಣ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುವಿವರವನ್ನು ಅಕ್ಷರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹೂಲಿಶೇಖರ್ ಅವರಂತಹ ನುರಿತ ನಾಟಕಕಾರರಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ.

ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಭದ್ರವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಒಂದು ಶತಮಾನವಿರಲಿ ಅಥವಾ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ದಶಕವಿರಲಿ ವಸ್ತುಕಲ್ಪನೆಗೆ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪುರಾಣವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ದಶಕವೇನೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆಯುವ ನಾಟಕಗಳೂ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಎಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಮೆರುಗನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕಕಾರ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ‘ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ’ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಂಭೀರವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ನೀಡುವ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯವಕ್ರೀತನ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ‘ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ’ಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಪುರಾಣಕಥೆ ಗಿರೀಶರ ರಚನೆಯ ಭಿತ್ತಿ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಜೀವಕಳೆ ಬರುವುದು ಕಾರ್ನಾಡರ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿಂದ. ಏಕೆಂದರೆ ‘ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ’ಯ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗೆ ಹಲವು ಪದರಗಳಿವೆ. ಪುರುಷನ ಅಹಂಕಾರದ ಎದುರು ಹೆಣ್ಣಿನ ವಾತ್ಸಲ್ಯ-ಪ್ರೀತಿಯ ವೈದೃಶ್ಯ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಗಿರಿಜನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ಎರಡೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷನ ಅಹಂಕಾರವೇ ಬದುಕಿನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಮೂಲಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಗ್ನಿ, ಯಜ್ಞದ ಸಂಕೇತವಾದಂತೆ—ಮಳೆ, ಪ್ರೀತಿ-ಪ್ರೇಮದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ವಿದ್ಯೆ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಯ ಅಹಂಕಾರವಾಗಿ ಯಜ್ಞದ ಆಚರಣೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಗಶಾಲೆಯೊಂದರ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವ ನಾಟಕದ

ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿ ಹತ್ತಿ ಜ್ವಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಸ್ಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಜ್ಞ ವಿನಾಶದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ, ಇಂದ್ರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಯಜ್ಞವನ್ನು ನಾಶಮಾಡಲು ಕಾರಣನಾದ ಕಲಾವಿದ ಅರವಸುವನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರ ಮಳೆಗರೆಯುವುದು ಅರವಸುವಿನ ಮುಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಎಂಬುದು ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿ ಆಚರಣೆಗಳ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ವೈದಿಕ ಅಹಂಕಾರ ಮತ್ತು ಕುತಂತ್ರದ ಪ್ರತಿಮೂರ್ತಿಯಂತಿದ್ದ ಜ್ಞಾನಿ ಪರಾವಸು ಯಜ್ಞ ಮಂಟಪದ ಜ್ವಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಭಸ್ಮವಾಗುತ್ತಾನೆ.

'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯ ಮುಖ್ಯಕಥೆಗೆ ಚಾಲನೆ ನೀಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯವಕ್ರೀತನಿಗೆ ತಪಸ್ಸು, ವಿದ್ಯೆ, ಅವನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಧಿಕಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧನಗಳು. ಹೀಗೆ ಅರ್ಜಿಸಿದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ತನ್ನ ದೊಡ್ಡಪ್ಪನ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ, ಎಂಬ ಮಾತು ಅವನ ದೊಡ್ಡಪ್ಪ ರೈಭ್ಯನಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಸೇಡು, ಮತ್ಸರ, ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಅಹಂಕಾರಗಳು ಶಕ್ತಿಯ ಆರಾಧಕರಾದ ಯವಕ್ರೀತ, ರೈಭ್ಯ ಮತ್ತು ಪರಾವಸುವಿನ ದಾರಿಯಾದರೆ ಬದುಕಿನ ಮೂಲ ಸೆಲೆಯಾದ ಪ್ರೀತಿ-ಸ್ನೇಹದ ಆರಾಧಕರಾದ ನಿತ್ತಿಲೆ, ಅರವಸು, ವಿಶಾಖರದು ಪ್ರೇಮದ ಹಾದಿ. ಅಗ್ನಿಯ ಭಕ್ತರಾದ ಯವಕ್ರೀತ ರೈಭ್ಯರು ಹತ್ತಿಸಿದ ಸೇಡಿನ ಜ್ವಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಹಂಕಾರಿಗಳು ಪ್ರೇಮಿಗಳು ಎಲ್ಲ ಸುಟ್ಟು ನಾಶವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅರವಸುವಿನ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಇಂದ್ರನು ಮಳೆಗರೆಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉಳಿದಿರುವುದು ಬೂದಿ ಮಾತ್ರ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಅರವಸುವಿನ ಮುಂದೆ ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳ ಅಣ್ಣ ಮತ್ತು ಗಂಡನ ಸೇಡಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಸತ್ತಿರುವ ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಹೆಣ್ಣು ನಿತ್ತಿಲೆಯನ್ನು ಬದುಕಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆ? ಅಥವಾ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಸೇಡಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿ ದೊರಕಿಸಬೇಕೆ? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವರಕೊಡಲು ಮುಂದಾದ ಇಂದ್ರನೇ ದಾರಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿತ್ತಿಲೆ ಬದುಕಲು ಕಾಲ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಬೇಕು, ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಮುಕ್ತಿ ಹೊಂದಲು ಕಾಲ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕು. ಕಾಲ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು ಪ್ರಕೃತಿ ಧರ್ಮ; ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದರೆ ಎಲ್ಲ ಅಕ್ರಮಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅರವಸು ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲ ವಿನಾಶದ ಬಳಿಕವೂ. ಬದುಕು ಚಿಗುರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಾದ ನಷ್ಟ ಸಮೂಹದ ಹಿತಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಇಂದ್ರನ ಕೃಪೆಯಿಂದ ಧಾರಕಾರವಾಗಿ ಮಳೆ ಸುರಿಯುತ್ತದೆ. ನಿತ್ತಿಲೆ ಬದುಕದಿದ್ದರೂ ಅವಳು ಒಪ್ಪುವ ಕಾರ್ಯವಾದ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿ ದೊರಕಿಸುವ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ ತೃಪ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಅರವಸು ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅರವಸು ತನ್ನ ನಿತ್ತಿಲೆಯನ್ನು ಬದುಕಿಸಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಿತ್ತಲ್ಲವೇ? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತರವಿದೆ. ಇಂದ್ರ ಹೇಳುವಂತೆ ನಿತ್ತಿಲೆ ಬದುಕಿ ಕಾಲಚಕ್ರ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಉರುಳಿದ್ದರೆ ಎಲ್ಲ ದುಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿ

ಕರ್ಮಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ, ನಿತ್ತಿಲ ಬದುಕುವುದರಿಂದ ಸರಳವಾದ ದುಷ್ಟಶಿಕ್ಷೆ ಶಿಷ್ಟರಕ್ಷೆಯ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಬೆಂಬಲವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಬದುಕು ಇಷ್ಟು ಸರಳವಲ್ಲ, ನೋವು ಸಂಕಟಗಳೇ ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನ ಪಾತ್ರ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ-ದೇವರು, ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹುಸಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನೂ ಸೇರಿ—ಅತೃಪ್ತ ಚೇತನಗಳ ಚಡಪಡಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಬದುಕುವುದು ಬೇಕಿದ್ದರೆ, ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

‘ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ’ಯ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥ ವಿವರಗಳೂ ಹುದುಗಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ. ಯಜ್ಞಮಂಟಪದ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವ ನಾಟಕ, ಕೆಲವೇ ಗಂಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಸುಟ್ಟು ಭಸ್ಮವಾಗುವಲ್ಲಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಜ್ಞದ ಸೇವಾರ್ಥ ‘ಇಂದ್ರ ವಿಜಯ’ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಧ್ವರ್ಯು ಪರಾವಸುವಿನ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಕೂಡಲೆ ಹಿಮ್ಮುಖಿ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಘಟನಾವಳಿಗಳು ನಿರೂಪಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ನಾಟಕವಾದ ‘ಇಂದ್ರ ವಿಜಯ’ದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮಂದಿರು; ಇಂದ್ರ, ವೃತ್ತ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವರೂಪ, ದೇವ-ರಾಕ್ಷಸ-ಮಾನವರು. ಮುಖ್ಯಕಥೆಯಿರುವ ‘ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ’ಯಲ್ಲಿಯೂ ಮೂವರು ಸೋದರರು. ಪರಾವಸು, ಅರವಸು, ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ. ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಜ್ಜನನಾಗಿದ್ದ ಅರವಸು ‘ಇಂದ್ರ ವಿಜಯ’ದಲ್ಲಿ ವೃತ್ರಾಸುರನ ಪಾತ್ರ ಹಾಕಿ ಮೈದುಂಬಿ ಇಂದ್ರನಂತಿದ್ದ ಪರಾವಸುವನ್ನು ಅವನ ಯಜ್ಞಮಂಟಪದ ಸಹಿತ ಆಹುತಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ‘ಇಂದ್ರ ವಿಜಯ’ದಲ್ಲಿ ವೃತ್ರಾಸುರನೇ ಗೆಲ್ಲುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಯಜ್ಞವಿನಾಶವನ್ನು ಮರೆತು ಇಂದ್ರನೇ ಅರವಸುವಿಗೆ ವರ ನೀಡುವುದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ‘ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ’ಯ ಪೂರ್ವ ರಂಗ, ಉತ್ತರ ರಂಗಗಳು ಕೇವಲ ಅಲಂಕಾರವಾಗಿರದೆ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥ ವಿಸ್ತರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತವೆ. ನಡುವಿನ ಮೂರೂ ಅಂಕಗಳು ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಮುಕ್ಕೂಟ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೋಲುವಂತಿವೆ. ಹೀಗೆ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ರೂಪ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಶ್ರೇಷ್ಠನಾಟಕವಾಗಿ ‘ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ’ಯನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಮೆರಿಕಾದ ಮಿನಿಯಾ ಪೊಲಿಸ್ ನಗರದ ಗಥ್ರೀ ಥಿಯೇಟರ್‌ನವರು ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಬಳಿಕ, ಕನ್ನಡವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಭಾರತದ ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿದೆ. ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯವರಿಗಾಗಿ ಪ್ರಸನ್ನ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ನೀನಾಸಂ ‘ತಿರುಗಾಟ’ ದವರಿಗಾಗಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳರ ನಿರ್ದೇಶನದ ಪ್ರಯೋಗ

ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ತರಂಗದವರಿಗಾಗಿ ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾಗಿವೆ.

ಮಹಾಭಾರತದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಕಥೆಯನ್ನು ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಮತ್ತು ವಿ.ಸೀ.ಯವರು ಈಗಾಗಲೇ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗ್ರೀಕ್ ವೀರ ಏಜಾಕ್ಸ್ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಾಯುವ ಸಂಗತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳನ್ನು ನೋಯಿಸಿತು. ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮನಾಥರು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಚಿರಂಜೀವಿ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನೇ ಶೋಧನೆಗೆ ಗುರಿ ಮಾಡಿರುವುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಅವರ 'ಅಶ್ವಪರ್ವ'ದಲ್ಲಿ ಚಿರಂಜೀವಿಯಾಗುವುದರ ಶಾಪಸದೃಶ ಬದುಕಿನ ಸಂಕಟವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕಿರುವ ಅರ್ಥ, ಐಡೆಂಟಿಟಿಯ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನೂ ಈ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಮೂಲಕ ಧ್ವನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ವಾಗ್ವಾದದ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ರಚನಾತಂತ್ರ ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಾಳುಬಿದ್ದ ದೇವಾಲಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯಾವಿವರವಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ಅವಧಿ, ಪ್ರಯೋಗದಷ್ಟೇ ಕಿರಿದಾಗಿದ್ದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಂತಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವಾಗಿ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ತೀವ್ರತೆ ತಂದು ಕೊಟ್ಟಂತಾಗಿದೆ.

ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಪಾತ್ರ ಮಾತ್ರ. ಪಾಳು ದೇವಾಲಯದ ಮೂಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕುಂಭದೊಳಗಿನ ದನಿಯಾಗಿರುವ ದ್ರೋಣ, ಮತ್ತೊಂದು ಬದಿಯಲ್ಲಿರುವ ತೂಗುದೀಪವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣ, ಅಚಾನಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಅದೃಶ್ಯ ನೆರಳಾಗಿ ಕಾಲ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಕಥೆಯನ್ನರಸಿ ಬಂದ ಕವಿ ನಾರಣಪ್ಪ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ತಾಯಿ—ಇವರೆಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದ ನಡೆಸುವವ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ. ಆದರೆ ಅವರಾರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ದನಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬ ತನಗಿರುವ ಪ್ರಯೋಗ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಾದರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆಯಾದರೂ ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯವಾಗಿಯೂ ಈ ನಾಟಕ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಳೆ ಕಟ್ಟುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯಂತೆ ಬೆಳೆಯುವ ಸಂವಾದದ ಕಾವ್ಯಮಯತೆ ನಾಟಕತ್ವಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆಯಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ಅದ್ಭುತ ವಾಗ್ವಾದ ನಿರ್ಮಾಣದಿಂದಾಗಿ. ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವೇ ವಾಗ್ವಾದ. ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಾದ ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ನಿಗೂಢ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸಹಾಯವಾಗುವಂತಿವೆ. ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಸಾಕ್ಷೀ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಂತೆ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾರಿವಾಳದೊಂದಿಗೆ ಅವನ ಸಂವಾದ ರಮ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗದೆ ಏಕೀಭವಿಸಿದ ಅಪೂರ್ವ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ 'ಅಶ್ವಪರ್ವ' ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಹಲವು ಬಗೆಯ

ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರುವ ಈ ನಾಟಕ, ರಾಮನಾಥರ ಮುಂದಿನ ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ.

ಮುದೇನೂರ ಸಂಗಣ್ಣನವರ 'ಸೂಳೆ ಸಂಕವ್ವೆ' ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣೆಯೊಬ್ಬಳ ಜೀವನ ಕಥಾನಕವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಹೊಂದಿದೆ. ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಆಕೆಯ ಒಂದೇ ಒಂದು ವಚನದ ಸೂಚನೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಕಾಯಕತತ್ತ್ವದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿರುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸೂಳೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಬದುಕಿನಿಂದ ಶರಣೆಯಾಗಿ ಮಹಾದೇವಿಯಕ್ಕನಂತೆ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಯನಿಷ್ಠಳಾಗಿ ತನ್ನ ಕುಲದ ಇತರರನ್ನೂ ಹೊಸ ಅರಿವಿನ ಪಥಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಿದವಳು ಶರಣೆ ಸೂಳೆ ಸಂಕವ್ವೆ ಎಂಬ ನಾಟಕಕಾರರ ಕಲ್ಪನೆ ವಿನೂತನವಾದುದು. ಈ ಕತೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಒಂದು ನೆಲೆಯೂ ಇರುವಂತಿದೆಯಾದರೂ ಅದು ಮುಖ್ಯವೆನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಶರಣೆ ಸಂಕವ್ವೆಯ ಕಥಾನಕದ ಮೂಲಕವೇ ಅಂದಿನ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಜಾತಿಬದ್ಧ ಸಮಾಜದ ಕಠೋರ ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ವೇಶ್ಯೆಯ ಮಗಳಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂಕವ್ವೆ ಶರಣ ದೀಕ್ಷೆ ಹೊಂದಿದ ಸಿರಿವಂತ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ, ಅವನ ಸಾವಿನ ಬಳಿಕವೂ ಅವನಿಗೆ ನಿಷ್ಠಳಾಗಿ ಉಳಿದಾಗ ಎದುರಾಗುವ ಕಷ್ಟಪರಂಪರೆಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠ ಸಮಾಜವನ್ನು ದಾಟಿ ಪಾರಾಗುವ ಕಥೆಯನ್ನು ಇಪ್ಪತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಯಾವುದೇ ಮಂತ್ರ ತಂತ್ರಗಳ ಪವಾಡ ಆಶ್ರಯಿಸದೆ ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಟ್ಟಿ ತೋರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಾಧನೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಶಿವಶರಣರ ಹಲವು ವಚನಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದಂತೆ ಸೇರಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿಯೂ ವಚನಕಾರರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪೋಣಿಸಿರುವುದು ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪಕತೆಗೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರ ಅಧ್ಯಯನಶೀಲತೆಗೆ ಪುರಾವೆ ಒದಗಿಸುವಂತಿವೆ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಹಾಗೂ ಚರಿತ್ರೆಗಳೆರಡೂ ನೆಲೆಗೆ ಸೇರಿಹೋಗಿರುವ ಶರಣ ಶರಣೆಯರ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ತಾರದಂತೆ ಹೇಗೆ ನಾಟಕವಾಗಿ ರಚಿಸಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಸೂಳೆ ಸಂಕವ್ವೆ' ಒಂದು ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಣೆಹಳ್ಳಿಯ 'ಶಿವ ಸಂಚಾರ'ದವರಿಗಾಗಿ ಶ್ರೀ ಬಾದಾಮಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ನೂರಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿವೆ.

ತಮಿಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯ 'ಸಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ' ಮೂಲದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಹೊಂದಿ ಕವಿ ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಮೂರು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಮದುರೆ ಕಾಂಡ' ಮತ್ತು 'ಮಾಧವಿ'—ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾರಚನೆಗೆ 'ಸಿಲಪ್ಪದಿ ಕಾರಂ' ಆಧಾರವಾಗಿದ್ದರೆ, 'ಮಾತೃಕಾ'—ಅದೇ ವಸ್ತುವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಸ್ವತಂತ್ರಕಲ್ಪನೆ. ಮೂರೂ

ಕೃತಿಗಳು 'ಕಥಾ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕ'ದಂತಿರುವುದರಿಂದ ನಿರೂಪಣೆಯು ಕಥನ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ ಕೃತಿ 'ಮದುರೆ ಕಾಂಡ' ಕೇವಲ ಒಂದೂವರೆ ದಿನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ದುರಂತನಾಟಕ. ಕಣ್ಣಗಿ ಮತ್ತು ಕೋವಲರೆಂಬ ತರುಣ ದಂಪತಿಗಳು ಅದೃಷ್ಟವನ್ನರಸಿ ಮದುರೆಗೆ ಬರುವುದು, ಅಲ್ಲಿ ಕೋವಲನು ವಂಚನೆಗೆ ತುತ್ತಾಗಿ ರಾಜಭಟರಿಂದ ಹತ್ಯೆಗೀಡಾಗುವುದು, ವಿಷಯ ತಿಳಿದ ಕಣ್ಣಗಿ ಪ್ರತೀಕಾರವಾಗಿ ರಾಜನನ್ನು ಶಪಿಸಿ ಮದುರೆಯ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣಳಾಗುವುದು—ಈ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಶ್ಯ ವಿಂಗಡಣೆಯಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಕಣ್ಣಗಿ ಮತ್ತು ರಾಜನ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಭಾಗ ಶಿಖರದಂತಿದ್ದು ದುರಂತ ರಮ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕೋವಲನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾಗಿದ್ದ ಅಭಿಸಾರಿಕೆ ಮಾಧವಿ ಅವನಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತಳಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವ ವಿರಹದ ಚಿತ್ರಣ ಎರಡನೆ ನಾಟಕ 'ಮಾಧವಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಮದುರೆಯಲ್ಲಿ ಕೋವಲನು ದುರ್ಮರಣಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿರುವುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಅವನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಉದ್ವಿಗ್ನಳಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸುವ ಮಾಧವಿಯ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆ ಕರುಣರಮ್ಯವಾಗಿದೆ. ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ, ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಈ ಪ್ರಕರಣ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವಾಗಬಹುದಾದರೂ ವರ್ಣನಾಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕತ್ವ ಸೊರಗಿಹೋಗಿದೆ. 'ಮಾತೃಕಾ' ಎಂಬ ಮೂರನೆ ನಾಟಕ 'ಸಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ' ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದರೂ ಅದರ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶಿವಪ್ರಕಾಶರದು. ಮೂಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುರಿದು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ವರ್ತಮಾನದ ಸತ್ಯವೂ ಒಳಗಾಗುವಂತೆ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಒಂದು ಥರದ ಸ್ವಪ್ನ ಕಥನ" ವೆಂದು ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಮದುರೆ ಕಾಂಡ'ವನ್ನು ಸಮುದಾಯದವರಿಗಾಗಿ ಸುರೇಶ ಆನಗಳ್ಳಿಯವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತು. 'ಮಾಧವಿ' ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿದೆ.

'ಮರುಗಡಲು' ಚಿತ್ತಗೇರಿ ಗ. ಸು. ಭಟ್ಟರ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ; ಅಂದರೆ ದುರಂತ ನಾಟಕವೆಂದೇನೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದು ದೃಶ್ಯಗಳ ಈ ದೀರ್ಘಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಗಳ ಭಾರಕ್ಕೆ ಕಥೆ, ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೆಲ್ಲಾ ಕುಸಿದು ಹೋಗಿವೆ. ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟರೆ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮಾತುಗಳು ಹೊರ ಬರುತ್ತವೆ. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿರುವ ಸಗರನ ಮಕ್ಕಳ ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಮನುಷ್ಯಕುಲದ ದುರಂತವನ್ನೇ ಧ್ವನಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯವಿರುವ ಈ ಕಥಾರಚನೆ ಓದಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. "ಮೊತ್ತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿ ಸಮನ್ವಿತವಾದ ನಾಟಕವಿದು", ಎಂದು ಹೇಳಿರುವ ಮುನ್ನುಡಿಯ ಮಾತುಗಳು ಕೃತಿಯ ಅನಾಟಕೀಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ

ತೋರಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ರಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಹಲವು ನೆಲೆಯ ನಾಟಕಕಾರರು ತೋರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಂತಹ ರಂಜಕವಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕೆಲಸ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಹೀಗೆ ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ರಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋದರೆ ಅದರ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಕಥೆಗಿಂತ ಕಮ್ಮಾರ ವಜ್ರಬಾಹುವಿನ ಪ್ರಕರಣ, ಮತ್ತು ಪುರಂದರನೆಂಬ ಲೋಕಾಯಾತನ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿರಲು ಕಾರಣ, ಅಲ್ಲಿರುವ ವಾಸ್ತವ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಲವಲವಿಕೆ. ಪುರಾಣದ ಆಳವಾದ ಅರಿವು, ಅದನ್ನು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯ ಲೇಖಕರಿಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

'ತಿರುಕ ರಾಜ', 'ಶುನಶ್ಶೇಫ' ದಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ ಈಗ 'ಯಶೋಧರ ಚಕ್ರವರ್ತಿ' ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಸರಳವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದು. ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪಾರಂಗತರಾಗಿರುವ ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ ಇದನ್ನು ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲು ಕಾರಣವೇನೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚಂಪೂಕಾವ್ಯದ ಮೂಲ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಡೆದು ಹೊಸನಾಟಕ ಕಟ್ಟಲು ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಬಹುಶಃ ಇನ್ನೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು.

ಕನ್ನಡ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಟಿಪ್ಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು' ಹಿಂದಿನ 'ತುಘಲಕ' ಮತ್ತು 'ತಲೆದಂಡ'ಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ವರ್ತಮಾನದ ಆಗು ಹೋಗುಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಅವರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಜ್ವಲ ಕೃತಿಗಳು. 'ಟಿಪ್ಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು'ವಿಗೆ ಇಂತಹ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಕಾಲಘಟ್ಟವನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಕನಸುಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರರಚನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರು ವುದಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿಯೂ ಈ ಕೃತಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಬಿ.ಬಿ.ಸಿ.ಯವರಿಗಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ರೇಡಿಯೊ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟು, ಬಳಿಕ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಡನೆ ರಂಗನಾಟಕವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವತಃ ಟಿಪ್ಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ತನ್ನ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲು ಮಾಡಿದ್ದ ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಕನಸುಗಳ ದೃಶ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲದೆ, ಬ್ರಿಟಿಷರಿಗೆ ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನ ಸೋತು ಸುಲ್ತಾನನ ಸಾವಿನ ಘಟ್ಟದವರೆಗೆ ಆಗಿ ಹೋದ ಇತಿಹಾಸದ ಪುನರವಲೋಕನ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸುಲ್ತಾನನ ಸಮಕಾಲೀನ ಇತಿಹಾಸಕಾರರಾಗಿದ್ದ ಮೆಕೆಂಝಿ ಮತ್ತು

ಕಿರಮಾನಿಯವರ ಕಥನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿದೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಅರಪಾಲಿನ ರಚನೆ ಕಥನ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಿರುವುದು ಮೂಲ ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತಿದೆಯಾದರೂ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಶಿಥಿಲವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇತಿಹಾಸದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗಿ ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪೂ ಸುಲ್ತಾನರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವರದೇ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಥನಪರವಾದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಟಿಪ್ಪೂ ಸುಲ್ತಾನರನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಭಾವಾವೇಶದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಐತಿಹ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿದಿರುವುದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಾಧನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. 'ರಂಗಾಯಣ'ದವರಿಗಾಗಿ ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಈ ಕೃತಿಯ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ದರಿಯಾ ದೌಲತ್ ಅರಮನೆಯ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅದ್ದೂರಿಯಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ಸುಲ್ತಾನರ ಸಾವಿನ ಎರಡುನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಸ್ಮೃತಿಯ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ, ಬಳಿಕ ಮೈಸೂರು ಹಾಗೂ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಯಿತು.

'ಅಂತೆಂಬರ ಗಂಡ', ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೆಮನೆಯವರು ಮೈಸೂರಿನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ಮೂರನೆಯ ನಾಟಕ. ಸಂಸರ ಬಳಿಕ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹಳೆಮನೆಯವರಿಗೇ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದ ಸಂಸರು ಮೈಸೂರರಸರ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ನಿಷ್ಠೆಯಿಟ್ಟು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದವರು. ಹಳೆಮನೆಯವರಿಗೂ ಅವರಿಗೂ ಅರ್ಧಶತಮಾನದ ಅಂತರವಿದೆ. ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ ಕೇವಲ ನೆನಪಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಸರು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಾಣಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಹಳೆಮನೆಯವರ ನಾಟಕಗಳ ಆಶಯವೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. ವರ್ತಮಾನದ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಅವರದು. ಆದುದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯ ವೈಭವೀಕರಣಕ್ಕೆ ಹೋಗದೆ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವತ್ತ ದೃಷ್ಟಿಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಡಪಂಥೀಯ ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವಾಗ ಚರಿತ್ರೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೇ ಆದ್ಯತೆ ಪಡೆದು ನಾಟಕತ್ವಕ್ಕೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಾಗದೆ ಹೋಗುವ ಸಂಭವವೂ ಉಂಟು. ಸಂಸರ

ಅತೀವ ರಾಜನಿಷ್ಠೆ ಅವರ ಮಿತಿಯಾಗುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿನ ರಾಜವಿರೋಧಿ ನಿಲುವೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ರಸಾಸ್ವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಿತಿಯಾಗಿ ಬಿಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಂಸರ 'ಬೆಟ್ಟದರಸು', 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ', ಮತ್ತು 'ಮಂತ್ರ ಶಕ್ತಿ'— ಎಂಬ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ 'ಅಂತೆಂಬರ ಗಂಡ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸರಂತೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತುವಿವರಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ತಮ್ಮ ಗುರಿಯಾಗಿರದೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅಂದಿನ ಚರಿತ್ರೆ ಹೇಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಇಂದಿನ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಆರೋಪಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಅಂತೆಂಬರ ಗಂಡ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಘಟ್ಟದ ರಾಜಾಡಳಿತವನ್ನು, ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಸಾಮಂತರ ಪ್ರಜೆಗಳ ಬವಣೆಯನ್ನು—ಅದೆಲ್ಲವೂ ಇಂದಿನ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಘಟನಾವಳಿಗಳು ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ಸಾಗುವಾಗ, ಒಟ್ಟಾರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಒಂದು ಹಕ್ಕಿ ನೋಟದಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ರಣಧೀರನ ಪಾತ್ರರಚನೆ ಹೆಚ್ಚು ತರ್ಕಶೀಲವಾಗಿರಬಹುದಿತ್ತಾದರೂ ಕಥೆಯ ವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ಗುರಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿದೆ. ಮನ್ನಮಗೌಡ, ಪರಶಿವಗೌಡ ಮತ್ತು ಪ್ರಜೆಗಳೊಂದಿಗೆ ರಾಜತ್ವದ ಘರ್ಷಣೆಯ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಇನ್ನೂ ವಿವರವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದರೆ ಬಹುಶಃ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಚೆನ್ನರಂಗರ ಪಾತ್ರ ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಆಶಯ ದೃಢಗೊಳ್ಳಲು ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಕರಣಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ನೀಡಬಹುದಿತ್ತು. ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಕ್ರೌರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾರ್ಥಪರ ತಂತ್ರಗಳೇ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಆಶಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ಸಂಸರು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಆದರ್ಶವಾದಿ ರಣಧೀರನಿಗೆ ಲಿಂಗದೇವರು ನೀಡಿರುವ ಚಿತ್ರ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಯಾವನೇ ರಾಜ-ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಶಿಶುವೇ ಹೊರತು, ಕೇವಲ ಆದರ್ಶವಾದಿಯಾಗಲಾರನೆಂಬ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ರಚಿಸಿ, ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರಸನ್ನ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕವನ್ನು ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೆಮನೆ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೈಸೂರಿನ ಸಮುದಾಯದವರಿಗಾಗಿ ಎಚ್.ಎಸ್. ಉಮೇಶ್ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೇ ತೀವ್ರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಎಚ್ಚರ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಆಶಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಳ್ಳಲು ತೋರಿಸಿದ ತುಡಿತಗಳಿಗೆ ಮುಂದಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಾಲನೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಳಿದ

ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ದಲಿತ ಸಂವೇದನೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ದೇವನೂರ ಮಹಾದೇವರ 'ಒಡಲಾಳ'ವನ್ನು ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ.ಯವರ ಪ್ರಯತ್ನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ತೋರಿಸಿದ ಮೊದಲ ಸಂದರ್ಭವಾದರೆ ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ರಂಗಾಯಣಕ್ಕಾಗಿ 'ಕುಸುಮ ಬಾಲೆ'ಯನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ದಾಖಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಕಿರು ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡದೆ, ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸದೆ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದೇವನೂರ ಮಹಾದೇವರ ಇತರ ಕೆಲವು ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು ಹಾಗೂ ದಲಿತ ಸಮಾಜದ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ದಲಿತ ಲೇಖಕರ ಇತರ ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳೂ, ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಗಳೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದವು. 'ಚೋಮನ ದುಡಿ'ಯಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಎಚ್ಚರವಿರುವ ದಲಿತ ವಸ್ತುವಿರುವ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಲೇಖಕರ ಕತೆಗಳೂ ರಂಗಕೃತಿಗಳಾಗಿ ದಲಿತರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸಿದವು. ತೊಟ್ಟವಾಡಿ ನಂಜುಂಡಸ್ವಾಮಿಯವರು ಈ ಬಗೆಯ ಹಲವು ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ 'ಏಕಲವ್ಯ', 'ಪಂಚಮ ಮತ್ತು ನೆಲಸಮ', 'ಅಲ್ಲೆ ಕುಂತವರೆ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಗಿ ದಲಿತರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಹತ್ತು ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳ ಐತಿಹ್ಯಗಳ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ರಂಗಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಬರೆಯಿಸಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಜನ ವಾಸಿಸುವ ಹಾಡಿಗಳಿಗೇ ಕಳಿಸಿ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಹತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಯೋಗ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಬುಡಕಟ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ಸವವೊಂದು ಈ ಪ್ರಯತ್ನದ ಅಂಗವಾಗಿ ರಾಜಧಾನಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಎರವರು, ಸಿದ್ದಿಗಳು, ಲಂಬಾಣಿಗಳು, ಸೋಲಿಗರು, ಜೇನು ಕುರುಬರು, ಸಿಂದ್‌ಮಾದಿಗರು—ಮುಂತಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಗಳು ತಮ್ಮ ಕಥೆಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಘಟನೆಯಾಯಿತು. ಜನಾರ್ಧನ, ಪಿಚ್ಚಳ್ಳಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ್, ಶಂಭುಲಿಂಗ ವಾಲ್ದೊಡ್ಡಿ, ರಘುನಂದನ, ಕೊಡಗಿನ ಕಾರ್ಯಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಆಗ ಈ ಉತ್ಸವವನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರು. ದಲಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಕೆಲವು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪು.ನ. ಜವರಯ್ಯನವರು ಗೌತಮ ಬುದ್ಧನನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದು ಅಜ್ಞಾತ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ 'ಜಲ'ವೆಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬುದ್ಧನ ವೈರಾಗ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತವಾಗುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಹೇಳಿಕೆ, ಹಾಗೂ ಭೂತಕಾಲದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಆಶಯ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುರಚನೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದೆ. ಸತ್ತ ಹೆಣವನ್ನು, ರೋಗಿಯನ್ನು, ಮುಪ್ಪಡಿಸಿದವನನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನೋಡಿದ ಗೌತಮನನ್ನು ತೀವ್ರವಾದ ವೈರಾಗ್ಯ ಆವರಿಸಿತೆಂಬ ಐತಿಹ್ಯಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಶಾಕ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗೌತಮಬುದ್ಧನ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯುವರಾಜ ಗೌತಮನಿಗೆ ದಲಿತ ಚೆನ್ನನೊಂದಿಗಿದ್ದ ಸ್ನೇಹ-ಸಲುಗೆ, ರೈತ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯ ಪರವಾಗಿದ್ದ ಆತನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವು ಹಾಗೂ ಶಾಕ್ಯರು ಮತ್ತು ಕೋಲಿಯರ ನಡುವೆ ಎದ್ದ ರೋಹಿಣಿ ನದಿನೀರಿನ ಹಂಚಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವಾದ-ಇವೆಲ್ಲವೂ ಗೌತಮನ ಪ್ರಗತಿಪರ ಹಾಗೂ ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧಿ ನೀತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಕ್ಷತ್ರಿಯರು—ಅಂದರೆ ಪ್ರಧಾನಿ, ಸೇನಾಪತಿ—ಸಂಚು ನಡೆಸಿ, ಶಾಕ್ಯಸಂಘದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ನೀತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒಲಿಸಿಕೊಂಡು ಶುದ್ಧೋದನ ರಾಜನನ್ನು ಪದಚ್ಯುತಗೊಳಿಸಿ ಗೌತಮನನ್ನು ಗಡೀಪಾರು ಮಾಡಿದರೆಂದು ಇಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುರಚನೆ. ಗೌತಮನೇ ಸ್ವಯಂ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ವೈರಾಗ್ಯ ಹೊಂದಿ ದೇಶ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಲು ಕಾರಣವಾಗಿ, ಈ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆದವೆಂಬ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಇದೊಂದು ವಿನೂತನ ಕಲ್ಪನೆ ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ವಸ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ರಚಿಸಲು ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆಯೇ? ಎಂಬುದು ಚರ್ಚಾಸ್ಪದ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವತೀವ್ರತೆಗಿಂತ ತರ್ಕ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಕೊನೆಯ ಎರಡು ದೃಶ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಗೌತಮನ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ತಾಯಿಯ ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾನವೀಯ ಸ್ಪರ್ಶ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ನೂತನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕಥಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲು ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ತಂತ್ರ ಸಮರ್ಥ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕೊರತೆಯ ಅರಿವಿನಿಂದಲೋ ಎಂಬಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡು ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುವ ತಂತ್ರವಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸಹಜತೆಯ ಅಭಾವ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಮಧ್ಯಕ್ಕೂ ಕಂಡು ಬರುವ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳು ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ತರುವಂತಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕದ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಅರೆಪಾಲಿಗೂ

ಮಿಗಿಲಾದ ಘಟಗಳು ರಂಗಸೂಚನೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಕಥಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದಾದರೆ ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದೀರ್ಘವಾದ ಹಾಡುಗಳು ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೇ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿವೆ. ಮಹಾಕಾದಂಬರಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ವಸ್ತುವಿಸ್ತಾರ, ಗ್ರಹಿಕೆ ಹಾಗೂ ತತ್ವಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ತನ್ನ ವಸ್ತುಭಾರದಿಂದಲೇ ಸೊರಗಿ ಹೋಗಿದೆಯಾದರೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಓದಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉತ್ತಮ ರಂಗಕೃತಿಯೂ ಇದರ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದೆ ಎಂಬುದೂ ಒಪ್ಪಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ಬೀದರ್ ಸಮುದಾಯದವರಿಗಾಗಿ ಬಸವರಾಜ ಕೊಡುಗೆಯವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಜೀವನ ವಿವರಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಗುರಿಯಾಗುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ಮೂಲತಃ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳಾಗಿದ್ದು ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಪರಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗತಿ ವಿವರಗಳು ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು ಅದೆಲ್ಲ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಎಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್. ಹನುಮಂತಯ್ಯನವರ 'ಅಂಬೇಡ್ಕರ್' ಈ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವ ಕೃತಿ. ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಜೀವನ ಪರಿಚಯದ ಮೂಲಕ ದಲಿತ ಪರಂಪರೆಯ ಚರಿತ್ರೆ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದೂ ಈ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹಲವಾರು ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ದಾಖಲಾತಿ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮೈದಾಳಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನರಾಗಿದ್ದ ಗಾಂಧೀಜಿ, ಪೆರಿಯಾರ್, ಮಾಲವೀಯ, ಡಾಂಗೆ, ರಾಜಾಜಿ ಮುಂತಾದ ನಾಯಕರೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಚರ್ಚೆ, ವಾಗ್ವಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ತರ್ಕಶೀಲವಾಗಿವೆಯಾದರೂ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ರಚಿಸಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ದ್ವಂದ್ವ, ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳು ತೀರಾ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಸಹಜ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಒಂದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ವಿವರ ಸಹಿತವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಹೀಗೆ ವಿವರಗಳ ಗೋಜಲಿನಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡು ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕ ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ.ಯವರ ಸಮರ್ಥ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಹಲವಾರು ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದೆ.

ಮನಜರವರ 'ಜಲ' ದಲಿತ ಪರಂಪರೆಗೆ ಒಂದು ಪುರಾಣ ಸ್ಮೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟರೆ, ಎಲ್. ಹನುಮಂತಯ್ಯನವರ 'ಅಂಬೇಡ್ಕರ್', ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಬಿ. ಚಿನ್ನಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ಕಿಂಡಮಂಡಲ' ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವದ ಬಿಸಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರರಚನೆ, ವಸ್ತುರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಕಿಂಡಮಂಡಲ', ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ನಾಟಕ. ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೂರು ಗೆಳೆಯರ ಪಾತ್ರಗಳು ಮೂರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಮೂವರೂ ಕೆಲಸವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಬರುತ್ತಾರೆ; ಒಟ್ಟಾಗಿ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಬಡತನ, ಮೂವರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದರ ಉಗ್ರ ಶಾಖದಲ್ಲಿ ನೊಂದು ಬೇಯುವವನು ದಲಿತ ಮಾತ್ರ. ಶೋಷಣೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಹುದುಗಿರುವ ಈ ತಾರತಮ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ರೊಚ್ಚಿಗೇಳದ ತಣ್ಣನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ದಾರಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಗಿಂತ ಎಚ್ಚರದ ವಿಮರ್ಶೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳ ವಾಗ್ವಾದ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸಮರ್ಥ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಧಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಮನಜ ಮತ್ತು ಎಲ್. ಹನುಮಂತಯ್ಯನವರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ಎಟುಕದೇ ಹೋಗಿರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸರಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಜಾತಿ ಇವೆರಡೂ ಈ ದೇಶದ ಕಟುವಾಸ್ತವಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಜಾತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ತಂದು ಹಾಕುವ ಸವಾಲುಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಇಷ್ಟೊಂದು ಸರಳವಾಗಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದೇ ನಾಟಕದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. ಚಿಕ್ಕದಾದ ಚೊಕ್ಕ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿರುವ ಚಿನ್ನಸ್ವಾಮಿ ಇನ್ನೂ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ, ಏನಾಗಬಹುದೆಂಬ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ.

ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿಯವರ ನಾಟಕ, 'ಸಮುದ್ರದೊಳಗಣ ಉಪ್ಪು'ವಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಲಿ ಕಥೆಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಹೆಸರಿಲ್ಲದ ಪಾತ್ರಗಳು. ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ, ನಡೆಯುವ ಘಟನೆ, ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ನಾಟಕೀಯ ರಚನಾ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಗಳೂ ಸಭಾಂಗಣ, ಹಾಸ್ಟೆಲ್, ಬಯಲು, ದಲಿತ ಸಂಘರ್ಷ ಸಮಿತಿ ಕಚೇರಿ, ಬಾರ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಸರಿಲ್ಲದ ಪಾತ್ರಗಳು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಕೇವಲ ದಲಿತರ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು. ಮೀಸಲಾತಿಯಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ದಲಿತರಿಗೆ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಡಿಗೆಗೆ ಮನೆ ಸಿಗದಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯವರೆಗೆ ನಾಟಕಕಾರರ ಚರ್ಚೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ವಾಸ್ತವ ವಿಚಾರವೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದು ಲೇಖನ ಅಥವಾ ಗ್ರಂಥರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸದೆ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನಕರ ಉತ್ತರ, ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಾಗ ಎದುರಾಗುವ

ಅನುಭವದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವೂ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬರೆದ ಕೃತಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ಮೈದಾಳದಿದ್ದರೆ ಎಂತಹ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಪಡೆದಿರಲಿ, ಗಂಭೀರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಿ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಲು ಅದು ಕಾರಣವಾಗಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ.

'ದಲಿತ ಲೋಕ', ಎಸ್. ಮಾಲತಿಯವರು ಬರೆದಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೂರು ಪುಟಗಳ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕ. ಬೀದಿ ನಾಟಕವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರುವಂತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಲ್ಲ; ಘಟನೆಗಳಿಲ್ಲ; ಕಥೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಸೂತ್ರಧಾರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸುವ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ. ದಲಿತರ ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ದಲಿತ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಅತ್ಯಾಚಾರ, ಬಾಲಕಾರ್ಮಿಕರ ಮೇಲೆ ದೌರ್ಜನ್ಯ, ಕ್ರೂರ ಜಮೀನ್ದಾರರ ಅಟ್ಟಹಾಸ, ಬಡಬ್ರಾಹ್ಮರ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವಿಡಂಬನಾ ಪ್ರಧಾನಪ್ರಹಸನ, ಈ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲದೆ—ಮನುಸ್ಮೃತಿಯ ಹಲವು ಅಧ್ಯಾಯಗಳ—ಶ್ಲೋಕಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಸಹಿತವಾದ—ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಹಿಂದೂ ಪುರಾಣಕಥೆಗಳ ಪೊಳ್ಳುವಾದ ಮುಂತಾದ ಹಲವಾರು ವಿಚಾರಗಳ ಚರ್ಚೆ, ವಾದ ವಿವಾದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಓತಪ್ರೋತವಾಗಿ ಹರಿದಿದೆ. ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ್ತಿಗಿರುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಸತ್ವ ನಾಟಕದ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಘೋಷಣೆಗಳ ಸರಮಾಲೆಯನ್ನು ಪೋಣಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ಬಯಲಾಟಗಳಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಳೆಗಟ್ಟುತ್ತವೆ; ಪ್ರಕಟಿಸಿದಾಗ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೆನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದಾಗ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೇ ಅದು ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಓದುವಾಗ ಮೆಚ್ಚದಿರಬಹುದು. ಬೀದಿನಾಟಕದ ಸತ್ವ ಹಾಗೂ ಮಿತಿ ಎರಡನ್ನೂ ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ನವ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ರಾಜಕೀಯ ತುಡಿತ, ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ಮೇಲೆ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ, ರಾಜಕೀಯವನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವೆಂದು ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ತಂತ್ರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ವೈಚಾರಿಕ ಅರಿವಿನೊಂದಿಗೆ, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಜನಪ್ರಿಯ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಪ್ರಸನ್ನರ 'ಗುಲಿ', ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ರಚಿಸಿದ 'ಚೂರಿಕಟ್ಟೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಕಲ್ಯಾಣಪುರ',

ವಿವೇಕ ಶಾನುಭಾಗರ 'ಸಕ್ಕರೆ ಗೊಂಬೆ' ಈ ಸಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾದ ಕೃತಿಗಳು. ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ ಕಾದಂಬರಿ ಹಾಗೂ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿಯವರ 'ಜತೆಗಿರುವನು ಚಂದಿರ', ಮುಕುಂದರಾವ್ ಕಾದಂಬರಿ ಆಧರಿಸಿದ 'ಮಹಾತ್ಮ', ಹೆಗಲೆಯವರು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ 'ಗಾಂಧಿ ವಿರುದ್ಧ ಗಾಂಧಿ'—ಇವೆಲ್ಲಾ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾದ ಕೃತಿಗಳು. ಹಿಂದಿನ ದಶಕಗಳ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಅಲೆಯನ್ನು ಹಿಂದಿಕ್ಕಿ ಹೊಸ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಯೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಉಲಿ' ಪ್ರಸನ್ನರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕಥಾರಚನೆ ಹಾಗೂ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರದ ಮಾದರಿಯು ಅತಿರಂಜಕವಾಗಿದ್ದು ಜನಪ್ರಿಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ತಾವು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಇಂತಹ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದಾಗಿ ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತಿಯಾದ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವ ಪರಿಸರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅದರಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ತಾವು ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳುವ ಲೇಖಕರು ಜನಪದ ಪರಂಪರೆಯ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ, ಅವುಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹೇಳಲಾರವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅತಿರಂಜಕತೆಯ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುವ ನಾಟಕವೊಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಶಿಥಿಲವಾಗಿ ಬಿಡಬಹುದಾದ ಅಪಾಯವೂ ಇದೆ. ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಈ ಬಗೆಯ ಜನಪ್ರಿಯಶೈಲಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತಾದರೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ಉಲಿ', ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದು ಅಲ್ಲಿನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಎರಡನ್ನೂ ಮೇಳವಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇದೊಂದು ವಿನೂತನ ಪ್ರಯತ್ನವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಮುಂಬೈ ನಗರದ ಕುಖ್ಯಾತ ಹೋಟೆಲ್ ಒಂದರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕೊಲೆಯ ಸುದ್ದಿಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕವು ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರಧಾರನೂ ಆಗಿರುವ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫರ್, ಕೊಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಅದರ ಚಿತ್ರ ಹಿಡಿದವನು. ಕೊಲೆಯ ಸುದ್ದಿಯೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭಿಸಿ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯಸರಣಿಯನ್ನು ಪೋಣಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಸೂತ್ರಧಾರನೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನೂ ಆಗಿರುವ ಅವನ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ, ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಿದೆ. ಹೋಟೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕೊಲೆಗೂ ಕಾಣೆಯಾಗಿರುವ ಒಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಿಷಿದ್ಧ ತಾಳೆಗರಿ ಕಟ್ಟಿಗೂ

ಸಂಬಂಧವೇರ್ಪಡುವುದು, ಮಾದಕ ವಸ್ತುಗಳ ಕಳ್ಳಸಾಗಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಟೆಲ್ ಮಾಲಿಕ ವಿದ್ಯಾಪತಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದು, ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದಿರುವ ಎರಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳು, ಈ ಹೆಣ್ಣುಗಳಿಗೂ ಕೊಲೆಗಾರ ಹುಚ್ಚು ಮುದುಕನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ—ಈ ಎಲ್ಲ ಕಥಾಸರಣಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯ ವಾತಾವರಣವೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಜನಪ್ರಿಯ ಪತ್ತೇದಾರಿ ನಾಟಕವೆಂಬಂತಿದ್ದರೆ, ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾದ ಹುಚ್ಚು ಪ್ಯಾಲಿ ಮುದುಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಭಾವಿ ಸ್ಪರ್ಶ ದೊರಕುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ಕಥಾಹಂದರ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದರೂ ಆಶಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಭೂತಕಾಲದ ನೆನಪಿಗೂ ವರ್ತಮಾನದ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಗುರಿಯಿದೆ. ಮುಖ್ಯಕಥಾ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈ ನಗರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ಆದರೆ ಅವರ ಬೇರುಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಧಾರವಾಡದ ದೇಸಿ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿವೆ. ಮುಂಬೈ ನಗರದ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಪ್ರೀತಿ, ದ್ವೇಷಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಅವರ ಧಾರವಾಡದ ನೆನಪುಗಳು. ಆಧುನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುವ ಗ್ರಾಮ-ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಇಬ್ಬಗೆಯ ದ್ವಂದ್ವ, ಘರ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ದುರಂತವನ್ನು ವಿಡಂಬನಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಶೋಧಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನವೆಂದರೂ ಸರಿಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಹೆಚ್ಚು ರಂಜಕವಾಗಿರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾದ ಕಥಾನಕಗಳಂತೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಿದ್ದು ಕಾದಂಬರಿಯಂತೆ ಕಥಾ ವಿವರವನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಕಥಾಸಂದರ್ಭ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರ ವಿವರಣೆಯೇ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವ ಕಲ್ಪನೆ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಯ ಕಥೆಯ ಒಡಲಿನಲ್ಲೇ ಗಂಭೀರ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ರಂಗನಿರ್ಮಾಣ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಸವಾಲಾಗಬಹುದು. ಸ್ವಲ್ಪ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿದರೂ ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಯ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗಬಹುದು. ಮೈಸೂರಿನ 'ಕದಂಬ ರಂಗ ವೇದಿಕೆ'ಯವರಿಗಾಗಿ ಉಮೇಶ್‌ರವರು ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರೆಂದು ವರದಿಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸನ್ನರ 'ಹದ್ದು ಮೀರಿದ ಹಾದಿ' ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಬಳಿಕ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ನಾಟಕ. 'ತದ್ರೂಪಿ', 'ದಂಗೆಯ ಮುಂಚಿನ ದಿನಗಳು', 'ಮಹಿಮಾಪುರ'ದಂತಹ

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಬದುಕನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿನದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಕ್ರಮವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ದೊರೆಯುವ ಮಹತ್ವ ಇಲ್ಲಿ ಶೋಧನೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತಾಗ ಕಥಾವಿವರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಡಂಬನೆಯ ಶೈಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಾಟಕೀಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಮೂರ್ತವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ಹದ್ದು ಮೀರಿದ ಹಾದಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ತವಕವಿದ್ದು ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥರಹಿತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾವಿನ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿಗೆ ಅರ್ಥ ಹುಡುಕುವ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಹಲವು ಸಂಕೇತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೋಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಭರತೇಂದು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾಶಿನಗರದಲ್ಲಿ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕಕಾರ, ಕವಿ, ಅಗರ್ಭ ಶ್ರೀಮಂತ. ಹಿರಿಯರಿಂದ ವಂಶಾರ್ಜಿತವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದ ಐಶ್ವರ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಯೌವ್ವನವನ್ನೂ ದುಂದುಮಾಡಿ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅನುಭವ ಗಳಿಸಿದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರನ್ನು ಗೇಲಿಮಾಡಿ ವಿಡಂಬಿಸಿ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಭುತ್ವ ಅಣಕಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಮಾಡಿ ಎಲ್ಲರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮುಳ್ಳಾಗಿದ್ದವನು. ಆತನ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳ ಈ ಕೃತಿ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕವೆಂಬಂತಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಗತಿ ವಿವರಗಳು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಂಡಿವೆ. ಸಾವಿನೊಡನೆ ಸೆಣಸುವ ಭರತೇಂದುವಿನ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕವೆಂಬಂತೆ ಒಂದು ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾಶಿಗೆ ವಿದೇಶದಿಂದ ಬಂದನೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ವಿಚಿತ್ರ ರೂಪ, ವೇಷ ತೊಟ್ಟ ಹಾಗೂ ತನ್ನನ್ನು ಮೃತ್ಯುವೆಂದು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡವನೊಡನೆ ಭರತೇಂದು ಪಗಡೆಯಾಟಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ; ಐದಾರು ದಿನಗಳು ಅವನೊಡನೆ ಹೋರಾಡಿ ಕೊನೆಗೆ ಸೋಲೊಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಭರತೇಂದುವನ್ನು ಈ ಆಟದಿಂದ ವಿಮುಖಗೊಳಿಸಲು ಅವನ ಪ್ರೇಮಿ ಮಲ್ಲಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ; ನಾಟಕದ ಗೆಳೆಯರು ಅವನನ್ನು ತಮ್ಮೆಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ; ಅವನ ವೈರಿಯಾಗಿದ್ದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಬರೆಹಗಾರ ಶಿವಪ್ರಸಾದ ಜಗಳದತ್ತ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಯಾವ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಅವನನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಕೊನೆಗೆ ಸಾವು ಅವನನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾವಿನೊಡನೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೋರಾಟದ ಗಳಿಗೆಯೇ ಅವನ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಬದುಕಿನ ಗಳಿಗೆಗಳೆಂಬಂತೆ ಭರತೇಂದುವಿನ ಜೀವನದ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾಟಕವು ಅದರ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಸಾವಿನಿಂದ ಭರತೇಂದುವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರೇಮದ ಹೋರಾಟ, ಸತ್ತ

ಮೇಲೆ ಉಳಿಯುವ ಅವನ ಅಮರ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಕ್ಷಿಯೆಂಬಂತೆ ನಾಟಕೋತ್ಸವ ನಡೆಯುವ ಸೂಚನೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಿದರೆ ಕಾಲಿನಗರದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು, ತನ್ಮೂಲಕ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಜೀರ್ಣಾವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ತರಕ್ಕೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯಲಾಗುವುದು. ಮೃತ್ಯುವಾಗಿ ಬಂದವನು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಿಂದ ಬಂದವನೆಂದು ತನ್ನನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅವನೊಡನೆ ಭರತೇಂದುವಿನ ಜೂಜಾಟ ಮತ್ತು ಸೋಲು—ಇವೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿವೆ. ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ ನೀನಾಸಂ 'ತಿರುಗಾಟ'ದ ಸಲುವಾಗಿ ಸ್ವತಹ ನಾಟಕಕಾರರೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಹದ್ದು ಮೀರಿದ ಹಾದಿ'ಯ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಕಾಡಿತ್ತು. ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಬಳಿಕ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಓದಿದಾಗಲೂ ಅದೇ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದು ಕೃತಿಯ ಉತ್ತಮಿಕೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸನ್ನರ 'ಜಂಗಮದ ಬದುಕು', ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ವಿಚಿತ್ರ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಥೆಯ ಜಾಡು ಮಾಮೂಲಿ, ಮೇಲು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಕ್ಲೀಷೆಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಬಡತನದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು, ಮಠದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಓದು ಕಲಿತು ವಿದ್ಯಾವಂತನಾಗಿ ಹಣವಂತ ರಾಜಕಾರಣಿಯ ಮಗಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾದ ಗಂಡ. ಶ್ರೀಮಂತ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದಾಗಿ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಹೆಂಡತಿ. ಇವರ ನಡುವೆ ಒಬ್ಬ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ ಸೋಗಿನ ಅತಂತ್ರಪ್ರೇಮಿ. ಒಂದು ಬಗೆಯ ತ್ರಿಕೋನ ಪ್ರೇಮವೆಂದರೂ ಎನ್ನಬಹುದು. ಲಂಕೇಶರ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಾದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ಅನಾಥಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಲಂಕೇಶರ ಏಕಾಂಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಿಟ್ಟಿನ ಕೆಂಡದ ಉಂಡೆಗಳಂತಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೂರೂ ಪಾತ್ರಗಳು ದುರ್ಬಲ ಅಂಜುಕುಳಿಗಳು. ತಲೆತುಂಬಾ ಆಧುನಿಕ ಆಲೋಚನೆಗಳು, ಕೈತುಂಬಾ ಹಣ, ಮುಂಬೈನಂತಹ ಗುರುತು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಜಗತ್ತು—ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಅತಂತ್ರ ಬದುಕು. ಇಂತಹ ಬದುಕಿನ ದುರಂತವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದೇ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಕುವ ಗುಣವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಹಸನದಂತೆ ಹಗುರವಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಡಂಬನೆಯ ಚಾತುರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬದುಕಿನ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರೇಮ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಅನುಭಾವದವರೆಗೆ ಹರಟುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ಬದುಕು, ಇಂತಹ ಬೇರು ಕಿತ್ತ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ಪ್ರಖರತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ಕೊರತೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಿರುತ್ಸಾಹದಿಂದ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಮೂರೂ ಪಾತ್ರಗಳು ನಿರುತ್ಸಾಹದ ಪ್ರತಿಮೂರ್ತಿಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗೂ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವವರಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ, ಬೇರೆಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಕಾಂಡ' ಮತ್ತು 'ಚೂರಿಕಟ್ಟೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಕಲ್ಯಾಣಪುರ' ಎಂಬ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡೂ ಜನಪ್ರಿಯಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯುವ ವಿಚಾರ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳು. ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರವನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ಎರಡು ಭೀಕರ ರೋಗಗಳನ್ನು, ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಚರ್ಚೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಕಾಂಡ', ನಿಸರ್ಗ ಪರಿಸರವನ್ನು ಕುರಿತಿದ್ದರೆ, 'ಚೂರಿ ಕಟ್ಟೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಕಲ್ಯಾಣಪುರ' ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಕುರಿತಿದೆ. ಎರಡೂ ಪರಿಸರಗಳ ನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಶತ್ರುವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವ ರಭಸದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಘೋಷಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಪರವಾಗದೆ, ವೈಚಾರಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಕಾಂಡ'ದ ಪೀಠಿಕಾ ದೃಶ್ಯ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ಭಾವುಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. "ಹೋಗುವೆನು ನಾ..... ಮಲೆನಾಡಿಗೆ", ಎಂಬ ಕುವೆಂಪು ಗೀತೆ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಈ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೇ ನಾಟಕದ ಆರಂಭ ಹಾಗೂ ಅಂತಿಮ ದೃಶ್ಯಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಖಂಡದ ಪುರಾಣಕಥೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಭೂವಿಜ್ಞಾನ ಸಂಗತಿ ವಿವರಗಳೂ ಸೇರಿ ಪೀಠಿಕಾದೃಶ್ಯ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ವೇದಿಕೆ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ತಾವು ನೋಡಲಿರುವ ನಾಟಕದ ವಾಗ್ವಾದ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಖಂಡವು ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಕಾಂಡವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾದ ದುರಂತದ ಕಥಾ ವಿವರಗಳು ಹದಿಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿಗೂಢ ಪತ್ತೆದಾರಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಪರ್ವತದ ತಪ್ಪಲಿನಲ್ಲಿ 'ಅಣು ವಿದ್ಯುತ್ ಕೇಂದ್ರ' ತಲೆ ಎತ್ತುವುದು, ಆದರಿಂದ ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಪರಿಸರ ವಾದಿಗಳು, ಬೆಂಬಲಿಸುವ ಅಭಿವೃದ್ಧಿವಾದಿಗಳು, ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು— ಈ ಎಲ್ಲ ಕಥಾವಿವರಗಳು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಚರ್ಚೆ ವಾಗ್ವಾದದ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಯಾವ ಸಿದ್ಧಾಂತದೊಂದಿಗೂ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸದೆ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪರಿಸರವಾದಿ ವಸುಧಾಳೊಂದಿಗೆ ಅಣುವಿಜ್ಞಾನಿ ರಾಮನ್ ಸೂರಿ ಪ್ರೇಮ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಯುವುದು, ಮತ್ತು ಅವಳ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವನ ಮಗುವಿನ ಬೀಜಾಂಕುರವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕವು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಪರಿಸರ-ಅಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಗಳಲ್ಲ, ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ

ಮಾನವ ಕುಲಕ್ಕೆ ಶುಭವಿದೆ, ಎಂದು ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಬಹುದಾದರೂ ಈ ಮಾತನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಸಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿ ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಆಗತ್ಯವೆಂಬಂತೆ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರ ನಿಗೂಢ ಪತ್ತೆದಾರಿ ಕಥಾಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಸತ್ವವಿರುವುದು ಅದ್ಭುತವಾದ ಸಂವಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಚತುರೋಕ್ತಿ, ನಿಗೂಢ ತಿರುವುಗಳು, ಅಸ್ಪಷ್ಟ ವಾತಾವರಣ ಕಲ್ಪನೆ---ಇವೆಲ್ಲವೂ ವಸ್ತುವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸುವ ನಾಟಕೀಯ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ ನೀನಾಸಂ 'ತಿರುಗಾಟ'ದ ಸಲುವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಈ ನಾಟಕದ ನೂರಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ನಡೆದು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿವೆ.

'ಜೂರಿ ಕಟ್ಟೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಕಲ್ಯಾಣಪುರ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವಿಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಲ್ಪಿತ ಪುರಾಣ, ಚರಿತ್ರೆಗಳಿದ್ದು ವರ್ತಮಾನದೊಂದಿಗೆ ತಳಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿವೆ. ಜೂರಿಕಟ್ಟೆ ಎನ್ನುವ ಊರು ಕಲ್ಯಾಣಪುರ ಎಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾದುದು, ಕುರಿ ಕೋಳಿ ಬಲಿ ಬೇಡುತ್ತಿದ್ದ ಭೂತ, ಶಂಭುಲಿಂಗೇಶ್ವರನಾಗಿ ಪುನರ್ ನಾಮಕರಣ ಹೊಂದಿ ಹಿಂದೂ-ಮುಸ್ಲಿಂ ದೊಂಬಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಿಸಿದ್ದು ಮುಂತಾದ ಊರಿನ ಇತಿಹಾಸ, ವರ್ತಮಾನದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿದೆ. 'ತಂಕಣ ಗಾಳಿ' ಎಂಬ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಈ ಪೂರ್ವೇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ, ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದ ತತ್ತರಿಸಿ ಹೋಗಿರುವ ಕಲ್ಯಾಣಪುರದ 'ನಮ್ಮ ಮನೆ', ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು. ಈ ಮನೆಯ ಕಥೆಯೇ ಇಡೀ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಥೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾಟಕ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ನಮ್ಮ ಮನೆ'ಯ ಶಾಮಭಟ್ಟರ ನಿಜವಾದ ಮಗ ಮುನಿಸಿನಿಂದ ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿ ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದಾನೆ. ದೂರದ ಸಂಬಂಧಿ ಮಹಾಬಲನೇ ಮನೆ ಮಗನಂತೆ ಬೇರೂರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಮನೆ ಮಗನೇ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬಂದಿರುವಂತೆ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಒಳಸೇರಿರುವ ಅನ್ವರ್‌ಗೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ವಿದೇಶದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬಂದು ಕಲ್ಯಾಣಪುರದಲ್ಲೇ ಮಾರುವೇಷದಲ್ಲಿ ಅಲೆಯುತ್ತಿರುವ ಮನೆ ಮಗ ಅನಂತನ ಬೆಂಬಲವಿದೆ. ಊರಿನಲ್ಲಿ ಭುಗಿಲೆದ್ದಿರುವ ಕೋಮು ಗಲಭೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಅನ್ವರ್-ಮಹಾಬಲ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ನೆಲೆ ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋರಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಘಟನಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು, ಉಪಾಯದಿಂದ ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಕಿದ ಹಾಗೂ ಕೃತ್ರಿಮವೆಂಬಂತೆ ತೋರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಊರಿನಲ್ಲಿ ಎದ್ದಿರುವ ಅಸಂಬದ್ಧ ದೊಂಬಿಯಂತೆ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಿವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ನಂಬಲರ್ಹತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸದೆ, ಇಡೀ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆ ಮುಖ್ಯಕಥೆಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ, ದೃಷ್ಟಾಂತಕ್ಕೆ

ಹೇಳುವ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾಂತಿಕ ಯಾವುದು? ಯಾವ ಅಂಶದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕು? ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೊರಗಿನವರು ಯಾರು? ಒಳಗಿನವರು ಯಾರು? ಅಥವಾ ಇಬ್ಬರೂ ಹೊರಗಿನವರೇ ಇರಬಹುದಲ್ಲವೇ? ಹೊರಗಿನವರು ಇಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿನವರೂ ವಿದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಿಲ್ಲವೇ? ಸತ್ಯ ನಿಂತಿರುವುದು ನಂಬಿಕೆಯ ಮೇಲಲ್ಲವೇ? ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸಲು ಕಥಾವಸ್ತು ಒಂದು ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ.

ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ನಿಲುವು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಮುಲಾಜುಗಳಿಲ್ಲದ ಹರಿತವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆ. ಕೋಮುವಾದಿ ಮತಾಂಧ ನೆಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅನುಕಂಪ ಅಥವಾ ಭಯವಿರುವವರಿಗೆ ಈ ಶೈಲಿ ಒರಟಾಗಿ ಕಾಣಿಸಬಹುದಾದರೂ ವರ್ತಮಾನದ ಜ್ವಲಂತ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗ ಕೆಸರಿನಲ್ಲಿರುವ ಕಂಬದಂತೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಡೋಲಾಯಮಾನವಾಗಿರುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ.

ಹನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಗಳ ಈ ನಾಟಕದ ಕಥಾರಚನೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು, ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆದು ನಿಲುಗಡೆ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ವಾಗ್ವಾದದ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟಕದ ಸಂದೇಶ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆಯಾದರೂ ವಸ್ತುರಚನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆಯಿದೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವೊಂದರ ಎಲ್ಲ ರಂಜಕ ಅಂಶಗಳೂ ಅಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿವೆ. ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊಂಬಿಕೋರರನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಪೋಲೀಸರು ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬರುತ್ತಾರೆ. ದೊಂಬಿಯ ಜ್ವಾಲೆ ಕಾಣಿಸಿದರೂ ಅದನ್ನು ಹಚ್ಚಿದವರು ಮರೆಯಾಗಿದ್ದಾರೆ; ಅಥವಾ ಪೋಲೀಸರು ಹುಡುಕದೆ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಾಲೆ ಆಟವಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ, ನಾಟಕ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ತಿಪಟೂರಿನ 'ಪ್ರೊಥಿಯೂ' ತಂಡದವರಿಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಈ ರಂಗಕೃತಿ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಮೈಸೂರು, ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

'ಸಕ್ಕರೆ ಗೊಂಬೆ', ಕತೆಗಾರ ವಿವೇಕ ಶಾನಭಾಗರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ಶ್ರೀಮಂತ ಉದ್ಯಮ ಪತಿಯೊಬ್ಬನ ಮಗ ತನ್ನ ಸ್ವಾಂತಿಕೆಯ ಶೋಧನೆಗಾಗಿ ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ವೇಷ ಮರೆಸಿಕೊಂಡು ಅಜ್ಞಾತವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವನೆಂದುಕೊಂಡಿರುವ ಅವನನ್ನು ತಂದೆಯ ನೆರಳು ಎಲ್ಲಿ ಹೋದರೂ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನು ಚಿತ್ರಕಾರನಾಗ ಹೊರಟರೆ ಪ್ರಚಾರ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಕೇಳುವ ಮುನ್ನವೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಪ್ರಚಾರ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹುಟ್ಟಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಡಿದುಕೊಂಡು ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಲು ಬಯಸಿದಷ್ಟೂ ಬಂಧನ ಬಿಗಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಬಳಿಕ ತನ್ನ ತಂದೆಗೆ ಗುಣಪಡಿಸಲಾಗದ ಕಾಯಿಲೆ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಶ ಕೇಳಿ

ಊರಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಬೇರೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ವಂಶದ ಬೇರುಗಳನ್ನರಸುವ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ, ತಂದೆಯ ವಾರಸುದಾರನಾಗಿ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತಾನೆಂಬ ಸೂಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷವೇನೂ ಇಲ್ಲದ ಈ ಕತೆಯ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ. ಪತ್ತೆದಾರಿ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಘಟನಾವಳಿಗಳು, ನಿಗೂಢವಾದ ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳ ಪಾತ್ರಗಳು, ಕೋಟ್ಯಾಧಿಪತಿಗಳ ಮನೆತನದ ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪಿನ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ತಿರುವುಗಳು ಮುಂತಾದ ರಂಜಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಇದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನೀನಾಸಂ 'ತಿರುಗಾಟ'ದ ಅಂಗವಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಹಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. ಹನ್ನೆರಡು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದು ಕಿರು ಕಾದಂಬರಿಯಂತಿರುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕತೆ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕಿದರೆ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತನೆ ಸುಲಭವಾಗುವ ಮಾದರಿಯ ರಚನೆಗೆ 'ಸಕ್ಕರೆ ಗೊಂಬೆ' ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಅಂಶ, ನಾಟಕವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯ ಮಹತ್ವಕ್ಕೆ ಹಾನಿ ತರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ.

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಅಸಂಗತ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾನ್ಯತೆ ಸಿಗಲಿಲ್ಲವಾಗಿ ತೆರೆಮರೆಗೆ ಸರಿದವು. ಆದರೆ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇನ್ನೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯೆಂಬಂತೆ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್ ಅವರ 'ಹೆಸರೊಂದರ ಹೆಸರು', ಟಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜುರವರ 'ನಾಳೆ ಯಾರಿಗೂ ಇಲ್ಲ ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಗಳು' ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಬದುಕಿನ ಸಂವಾದ ರಹಿತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಚಂದರ್ ಭಾಷೆಯ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣವನ್ನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಹ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹೊರಟ ಕಡೆಗೇ ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಿರುಗುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಗಾಣದೆತ್ತಿನಂತೆ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಸುತ್ತಿ ಸುತ್ತಿ ಬಳಲುವ ಕಥಾನಕ, ಇದೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಅಸಂಗತ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೂ ಅದೆಲ್ಲವೂ ನಾಟಕವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿರುವ ಅನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿರುವುದಾದರೆ, ನಾಟಕ ರಚಿಸುವುದಾದರೂ ಏಕೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಅರ್ಥರಹಿತವಾದುದು ಎಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಪಶ್ಚಿಮದ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ತೋರಿಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವ ಕಾರಣವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಟಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜುರವರು ಪಶ್ಚಿಮದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ

ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನಾಳೆ ಯಾರಿಗೂ ಇಲ್ಲ ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಗಳು' ಎಂಬ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿರುವ ನಾಲ್ಕು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದ ಹಿಂಸೆ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಅಮಾನವೀಯತೆಯೇ ನಾಟಕದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮಾತಿಲ್ಲದ ಮೂಕನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಪರೂಪದ ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ ಕೂಡಲೆ ಅವಾಚ್ಯ ನುಡಿಗಳು, ಅಪವಿತ್ರ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಕ್ರೂರ ಪಾತ್ರಗಳು ಮೆರೆದಾಡುವುದನ್ನು ಕಂಡರೆ ದಿಗಿಲು ಬೀಳುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ವಿಷಮ ವಾತಾವರಣವೇ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿರಬಹುದು. ದುಷ್ಟತನ ಬದುಕಿನ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಹೃದಯವಿಹೀನವಾದ ಪಶುತ್ವವೇ ಮನುಷ್ಯನ ನಿಜಸ್ವರೂಪವೆಂಬ ನಿರ್ಧಾರ ದೃಢವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇನಿದ್ದರೂ, 'ನಾಳೆ ಯಾರಿಗೂ ಇಲ್ಲ ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಗಳು' ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಪಾತ್ರರಚನೆ, ವಸ್ತುರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಯಿದೆ; ಚುಚ್ಚಿ ನೋಯಿಸುವ ಮೊನಚಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳು ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗ ಟಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜುರವರ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಅರಕೆ ತುಂಬುತ್ತವೆಯಾದುದರಿಂದ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಕಾಲೇಜು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರದರ್ಶನ ಗಳಿಸಿದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ದಕ್ಕಿರುವುದು ಸಹಜ ಸಂಗತಿ ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿವೆ.

'ಮುದ್ದುರಾಜರುಗಳ ಪ್ರಹಸನ'ವೆಂಬ ನಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಡಿ. ಎ. ಶಂಕರ್ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೇನೂ ಬರವಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಅಪರೂಪ. ನಗೆ ನಾಟಕಗಳ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕೋಡಂಗಿಯಾಟಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿರುವ ಕಥಾರಚನೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಎರಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಅವಳಿ-ಜವಳಿ ಸೋದರರು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲೇ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡುವುದು, ದೊಡ್ಡವರಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದಾಗುವುದು, ಹೀಗೆ ಒಂದಾಗುವ ಮುನ್ನ ಆಗುವ ಅದಲು ಬದಲು ರಂಪಾಟಗಳಿಂದ ಏಳುವ ಅವಾಂತರಗಳು, ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಿ ಕೊಡೆಗಳಂತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ. ಕಥೆಯ ಹೆಸರು ಯಾವುದಿದ್ದರೂ ಈ ಬಗೆಯ ವಸ್ತುರಚನೆಯ ಸ್ಥೂಲ ಕಲ್ಪನೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಮತ್ತೊಂದು ಬೇರೆಯಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಒಂದೊಂದೂ ನವ ನವೀನವಾಗಿಯೇ ನಗೆಯ ಬುಗ್ಗೆ ಚಿಮ್ಮಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಈ ವಸ್ತು ವಿಶೇಷವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಡಿ. ಎ. ಶಂಕರರ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಹಸನವೂ ಇಂತಹ ಏಕರೂಪಿ ಅವಳಿ ಸೋದರರ ಅವಾಂತರಗಳನ್ನೇ ಕುರಿತಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಸಂಗಗಳೂ

ಕಚಗುಳಿಯಿಟ್ಟು ನಗಿಸುವಂತಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪುವ ಸಂವಾದ ಶೈಲಿ ಶಂಕರ್ ಅವರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಿಸಿಲ್ಲ. ಹಾಡುಗಳಂತೂ ನೀರಸವಾಗಿ ಗದ್ಯಮಯವಾಗಿವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಹಸನವೊಂದರ ಛಾಯೆ ವಸ್ತುರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಶುದ್ಧ ಹಾಸ್ಯವನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವಾಗ ಅದು ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂವಾದದ ಗ್ರಾಂಥಿಕತೆ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕವನ್ನು ಜಗ್ಗಿ ಎಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ದೀರ್ಘ ಇತಿಹಾಸವಿದೆಯಾದರೂ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿಯೇ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಇತ್ತೀಚಿನ ಎರಡು ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ವಾಸ್ತವ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಅಥವಾ ಅತಿಮಾನುಷ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ನೀತಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ಗುರಿಯನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರು ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳು ಅಥವಾ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಬಾಲನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ವೈದೇಹಿಯಂತಹವರು ಬರೆದಿರುವ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿ ಕತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ರಂಜಿಸುವ ಸರಳ ನೀತಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವ ಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಬೇಡಿಕೆಯೂ ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರವೇ 'ಬಾಲ ಭವನ'ದಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಈ ಸಲುವಾಗಿ ಆರಂಭ ಮಾಡಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಮೀಸಲಿರಿಸಿಕೊಂಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಸಂಘಟನೆಗಳು, ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೈಸೂರಿನ ರಂಗಾಯಣವು ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ 'ಚಿಣ್ಣರ ಮೇಳ'ದಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಲವಾರು ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಬೇಸಿಗೆ ಶಿಬಿರಗಳು ಪ್ರತಿ ವರ್ಷ ನಿಯತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಮಕ್ಕಳ ಕೂಟ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಚಾಲನೆ ನೀಡಿದೆ. ಎ.ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಬಿಂಬ' ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಚೈತನ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇಟ್ಟಿರುವ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ತಂಡವಾಗಿದ್ದು ಸ್ವತಃ ಎ.ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿಯವರೇ ಈ ತಂಡಕ್ಕಾಗಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೇಮಾ ಕಾರಂತರು 'ಬೆನಕ'ದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿ ವರ್ಷ ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಶಿಬಿರ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಕ್ಬಾಲ್ ಅಹಮದ್ ಮತ್ತು ಕೆ. ರಾಮಯ್ಯನವರ 'ಜಾಕಿ' ಹಾಗೂ ಗುಲ್ಬರ್ಗಾದ ಶಂಕರಯ್ಯ ಘಂಟಿ ಮತ್ತು ಆರ್.ಕೆ. ಹುಡಗಿಯವರು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ತುಮರಿಯ 'ಕಿನ್ನರ ಮೇಳ', ಸಾಗರದ 'ಚಿಣ್ಣ ಬಣ್ಣ' ತಮ್ಮ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಬೇಸಿಗೆ ಶಿಬಿರಗಳಿಗಾಗಿ ನೂರಾರು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾದರೂ ಬೀದಿ

ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಅಂದಂದಿನ ಅಗತ್ಯದ ಪೂರೈಕೆಯಾದೊಡನೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ರಂಗಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಅನೇಕರು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಮಕ್ಕಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗರಿಗೆದರಿಸುವಂತಹ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ನೀಡಿದವರಲ್ಲಿ ವೈದೇಹಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರಾಗಿದ್ದು, ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಹಲವು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ 'ದಿ ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್' ಮತ್ತು 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಆರೇಳು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಹಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿವೆ. 'ಕೋಟು ಗುಮ್ಮ', 'ನಾಯಿಮರಿ ನಾಟಕ', 'ಝುಂ ಝುಂ ಆನೆ ಮತ್ತು ಪುಟ್ಟ', 'ಢಾಣಾ ಢಂಗೂರ' — ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡು ರಂಜಕವಾಗಿ ಕತೆ ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಮೈದಾಳುತ್ತವೆಯಾದರೆ, 'ಮೂಕನ ಮಕ್ಕಳು', 'ಸೂರ್ಯ ಬಂದ', ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಬೀಳುವುದರಿಂದ ಅರ್ಥಧ್ವನಿ ಭಾರವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಅಧಿಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅವರು ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಒಂದಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. 'ಕೋಟು ಗುಮ್ಮ'ದಂತಹ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಲಾಮಾಸ್ತರು ಕುರ್ಚಿಗೆ ನೇತು ಹಾಕಿದ್ದ ಕೋಟಿನಲ್ಲಿ ತೂರಿಕೊಂಡ ಬೆಕ್ಕಿನ ಮರಿ ಎಬ್ಬಿಸುವ ಅವಾಂತರ ಮೋಜಿನದಾಗಿದೆ. ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆಯೆಂದು ಈ ಬೆಕ್ಕಿನ ಮರಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಲೆಂದೇ ಹೋಗಿದ್ದ ಮಾಸ್ತರು ಶಾಲೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದಾಗ ಬೆಕ್ಕಿನ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪ ಗೊತ್ತಾಗಿ ಮಕ್ಕಳ ಹರ್ಷೋಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ ನೀನಾಸಂ, ತುಮರಿಯ ಕಿನ್ನರ ಮೇಳ, ಸಾಗರದ ಚಿಣ್ಣ ಬಣ್ಣ, ಮೈಸೂರಿನ ರಂಗಾಯಣದಂತಹ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತಂಡಗಳು ವೈದೇಹಿಯವರ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವೈದೇಹಿಯವರಲ್ಲದೆ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಎ. ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿ, ಎಚ್. ಎಸ್. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ, ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಬೆಳಗೆರೆ, ಮೂರ್ತಿ ದೇರಾಜೆ, ಶಿವಕುಮಾರ ಕುರ್ಕಿ ಮುಂತಾದವರು ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. ಮಕ್ಕಳ ಮುಗ್ಧ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗೆಲ್ಲಬಲ್ಲ ಸರಳ ಸುಂದರ ರಚನೆಗಳ ಅಭಾವ ಸಾಕಷ್ಟಿದೆಯಾದರೂ, ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ. ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಜನಪದ ಕಥಾ ಮೂಲಗಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ನವೋದಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದಂತೆ, ಇಂದೂ ಕೆಲವು ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಬಹುದಾದ ಅಪಾಯವಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರು

ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಬೆಳೆಯುವ ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವರ್ಗ, ವರ್ಣ, ಜಾತಿ, ಮೇಲು-ಕೀಳು ಈ ತಾರತಮ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರ ಹುಟ್ಟುವ ಬದಲು ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಇವನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ಬಿಡುವುದೂ ಉಂಟು. ಮಕ್ಕಳ ಅಭಿನಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಅರಳಿಸುವಂತಹ ಕೃತಿಗಳ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮನ್ನು ಮೀಸಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರಂಗ ಸಂಘಟನೆಗಳು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂಬುದು ನೆಮ್ಮದಿಯ ವಿಚಾರ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ದೂರದರ್ಶನಗಳ ಧಾಳಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾಗದೆ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟುತ್ತಿದೆ; ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿಲ್ಲ; ಉತ್ತಮ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳೂ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬಂತಹ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಆಗಾಗ ಕೇಳಿ ಬರುವುದುಂಟು. ಇದೊಂದು ಆಧಾರ ರಹಿತವಾದ ಆತಂಕವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶತಮಾನದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡಿದಾಗ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಅಂದಂದಿನ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಯೇ ಎದುರಿಸಿ ಗೆದ್ದು ಮುನ್ನಡೆದಿರುವುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಒಡ್ಡಿದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಿಂದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಮೊದಮೊದಲು ಧಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿದವಾದರೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಹಾನಿಯೂ ತಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಬಳಿಕ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವೂ ವೃತ್ತಿಪರ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗರಿಗೆದರಿಕೊಂಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಗಳು ಬಂದಿವೆ; ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ರೂಪಾಂತರಗಳಾಗಿವೆ. ಇದರಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೇ ಅದು ದೃಢಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕಂಪನಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಧೃತಿಗೆಟ್ಟಿರುವಂತಿದೆಯಾದರೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ.

ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಿಚಾರ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಕಲಾವಿದರೂ ಈ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಲೆನಾಡಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಸಿಗುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ನಿರಾಸೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವವರಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಉತ್ತರದಂತಿದೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದೇನಿದ್ದರೂ ಈಗ ಕೇವಲ ಕಾಲೇಜು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿರುವುದು ಎಲ್ಲರೂ ಮನಗಾಣಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರ.

ನೀನಾಸಂ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ಪದವೀಧರರು ಕರ್ನಾಟಕದ ಉದ್ದಗಲಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಕ್ಷರಸ್ಥರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದು, ಅದರಲ್ಲೂ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸಂಖ್ಯಾ ಬಾಹುಳ್ಯ— ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರವಾಗಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ದೂರದರ್ಶನಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಯೊಂದಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮವೂ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸವಲತ್ತುಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುವುದರಿಂದ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನರನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ತಲುಪುವ ಅನುಕೂಲಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅನನ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರು ನಿರ್ದೇಶಕರು ನಟರು ಸಂಘಟಕರು ಮತ್ತು ಇತರೆ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಹೊಸದಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ವೃತ್ತಿಪರ ತುಡಿತದಿಂದ ತಮ್ಮ ಕಾಯಕವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ದೂರದರ್ಶನದ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕಿರುವ ಮಿತಿಗಳೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವೆಲ್ಲ ಮರೆಯಬಾರದು. ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಗಿ ನಂಬಿಕೆಯಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

❑

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ

1. ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ
2. ಅದೇ
3. ಅದೇ
4. ಅದೇ
5. ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವಕೋಶ, ಸಂಪುಟ 7
6. ರಂಗನಾಥ ಪುಂಜ, ತೆಂಕನಾಡು
7. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ
8. ಅದೇ
9. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ
10. ಎಂ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ, ಗ್ರಾಮೀಣ
11. ಅದೇ
12. ಅದೇ
13. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ
14. ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ
15. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ
16. ಅದೇ
17. ಅದೇ
18. ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ
19. ಅದೇ
20. ತ. ಸು. ಶಾಮರಾಯ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ
21. ಅದೇ
22. ಎಂ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ, ಕನ್ನಡ ಶಾಸನಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ
23. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್, The Karnataka Theatre
24. ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ
25. ಅದೇ

26. ಅದೇ
27. ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

1. ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ
2. ಅದೇ
3. ಕೆ. ಎಂ. ಕೃಷ್ಣರಾವ್, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ
4. ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ
5. ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ
6. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಮನ್ವಂತರ
7. ಎಂ. ಎಸ್. ನಂಜುಂಡರಾವ್, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ
8. ಎಂ. ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ-2
9. ಬಿ. ಎಸ್. ಗದ್ದಗಿಮಠ, ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟ, ಕನ್ನಡಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ, 42-2
10. ಆರ್. ಸಿ. ಹಿರೇಮಠ, ಮುನ್ನುಡಿ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಸಂ. ಎಂ. ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ
11. ಬಿ. ಬಿ. ಹೆಂಡಿ, ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ-1
12. ಬಿ. ಎಸ್. ಗದ್ದಗಿಮಠ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ 42-2
13. ಎಂ. ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ
14. ಎಂ. ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ-2
15. ಎಂ. ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ಸಂ. ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು
16. ಎಂ. ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ-2

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ

1. ಶ್ರೀರಂಗ, ನಾಟ್ಯೋಪಜೀವಿ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯವಿಲಾಸಿ
2. ಸಿ. ಆರ್. ಸುಬ್ಬರಾವ್, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ
3. ಆರ್. ವೈ. ಧಾರವಾಡಕರ, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಯಕಾಲ
4. ಸಿ. ಆರ್. ಸುಬ್ಬರಾವ್, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ
5. ಎಂ. ವಿ. ಗೋಪಾಲಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ನಾಟಕ ಶಿರೋಮಣಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರು
6. ಜೆ. ಬಿ. ಮಲ್ಲಾರಾಧ್ಯ, ನಾಟಕ ಶಿರೋಮಣಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರು
7. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ
8. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್ The Karnataka Theatre
9. ಅದೇ
10. ರಾ. ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ, ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ
11. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ, ಸಂ.ಎನ್.ಎಸ್. ವೀರಪ್ಪ
12. ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ

13. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್, The Karnataka Theatre
14. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ, ಸಂ.ಎನ್.ಎಸ್. ವೀರಪ್ಪ
15. ಎಚ್. ದೇವೀರಪ್ಪ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ
    ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ
16. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ
17. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್, ಬಣ್ಣ ಬೆಳಕು
18. ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಅಭಿನಯ ವಿಶಾರದೆ
19. ಶ್ರೀರಂಗ, ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ
20. ಅದೇ
21. ಗೋರೂರು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳು, ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ, 56-2
22. ಜಿ. ಎಚ್. ವೀರಣ್ಣ, ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ
23. ಅದೇ
24. ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಅಭಿನಯ ವಿಶಾರದ
25. ಮುಲ್ಕರಾಜ್ ಆನಂದ್, The Indian Theatre
26. ಸಿ.ಬಿ. ಜಯರಾವ್, ಬಣ್ಣದ ಬದುಕು
27. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ, ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ
28. ಅದೇ, ನನ್ನ ನಾಲ್ಕು ನುಡಿಗಳು
29. ಅದೇ
30. ಗಣಪತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವ, (ನಾಟಕ ಶಿರೋಮಣಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರು)

ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳು

1. ಕೆ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ಯಕ್ಷಗಾನ
2. ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ
3. ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ರತ್ನಾವಳಿ, ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ ಭಾಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳು
4. ಅದೇ
5. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ, ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ
6. ರಾ. ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಯಕಾಲ
7. ತ. ಸು. ಶಾಮರಾಯ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ
8. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಅರುಣೋದಯ
9. ಎಂ. ಜಿ. ನಂಜುಂಡಾರಾಧ್ಯ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪಿತಾಮಹ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ
10. ತ. ಸು. ಶಾಮರಾಯ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ

11. ಎಂ. ಜಿ. ನಂಜುಂಡಾರಾಧ್ಯ ಉಪೋದ್ಘಾತ ಕನ್ನಡ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ
12. ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ
13. ತ. ಸು. ಶಾಮರಾಯ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ
14. ರಾ. ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರುಣೋದಯ ಕಾಲ
15. ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ
16. ಅದೇ
17. ರಾ.ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಯಕಾಲ
18. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಅರುಣೋದಯ
19. ತ. ಸು. ಶಾಮರಾಯ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ
20. ಡಿ. ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪ, ಸಾಹಿತ್ಯೋಪಾಸಕರು
21. ಎಂ. ಎಲ್. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡ, ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರ ಕೃತಿಗಳು
22. ಅದೇ
23. ಡಿ. ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪ, ಸಾಹಿತ್ಯೋಪಾಸಕರು
24. ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಪ್ರಸಂಗ-3
25. ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ
26. ಅದೇ
27. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಅರುಣೋದಯ
28. ಅದೇ
29. ಶ್ರೀರಂಗ, ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ
30. ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಪ್ರಸಂಗ-3

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ: ನವೋದಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆ

1. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ
2. ಪ್ರಭುಶಂಕರ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆ
3. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಅರುಣೋದಯ
4. ಸರ್ದಾರ್ ಕೆ. ಎಂ. ಪಣಿಕ್ಕರ್
5. ಕೆ. ಕೆ. ದತ್ತ Dawn of Renacent India
6. ಈ ಸಂಗತಿಯ ವಿವರವಾದ ಮಾಹಿತಿ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿದೆ
7. ದ. ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆ
8. ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ
9. ಅದೇ
10. ಅದೇ
11. ಅದೇ
12. ಅದೇ

13. ಅದೇ
14. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ, ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ
15. ಅದೇ
16. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ
17. ಅದೇ
18. ಅದೇ
19. ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ
20. ವಿ. ಕೃ. ಗೋಕಾಕ, ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ
21. ಹಾ. ಮಾ. ನಾಯಕ, ಸಂವಾದ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ : ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ

1. ಕುವೆಂಪು, ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನಗಳು, ತಪೋನಂದನ
2. ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮುನ್ನುಡಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಗಾರುಡಿ
3. ತ. ಸು. ಶಾಮರಾಯ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ
4. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ
5. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ
6. ಎಸ್. ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ, 'ಗದಾಯುದ್ಧ ಕಾವ್ಯ-ನಾಟಕ' ಸಂಭಾವನೆ
7. ತ. ಸು. ಶಾಮರಾಯ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ
8. ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್
9. ಕುವೆಂಪು, ಪ್ರತಿಮಾ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕೃತಿ, ತಪೋನಂದನ
10. ಕುವೆಂಪು, ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನಗಳು, ತಪೋನಂದನ
11. ಅದೇ
12. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರ ಸ್ವಾಮಿ, ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳು
13. ಅದೇ
14. ರಾಜರತ್ನಂ, 'ಕೀಚಕ'ದ ಪೂರ್ವಕಥೆ, ಕೀಚಕ
15. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ
16. ಎಲ್. ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ, ಸಂ. ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ
17. ಸ. ನ. ಭಾಸ್ಕರಪಂತ್, ನಚಿಕೇತ, 'ರಂಗಭೂಮಿ', ನವೆಂಬರ್ 1934
18. ಬಿಡಿ ಮಡಿಗಳು, ರಂಗಭೂಮಿ ಅಕ್ಟೋಬರ್ 1934
19. ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಮುಕುತಿ ಮೂಗುತಿ, ಮೊದಲಮಾತು
20. ಜಿ. ಎನ್. ರಂಗನಾಥರಾವ್, ಮಾಸ್ತಿಯವರ ನಾಟಕಗಳು
21. ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಅಮೃತರಂಗ ಮುನ್ನುಡಿ
22. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಯಯಾತಿ ಮುನ್ನುಡಿ

23. ಅದೇ
24. ಮಾರುತಿ ಶಾನುಭಾಗ, ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂಕ್ರಮಣ 10

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ : ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ

1. ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮೈಸೂರು ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೇಲಣ
ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು, ಭಾಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳು
2. ಜಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ, ಸಂಸ ಕವಿ
3. ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ
4. ಜಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ, ಸಂಸ ಕವಿ
5. ಜಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ, ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮಚರಿತ
6. ಬಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ, ಅನುಬಂಧ, ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ
7. ಜಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ, ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮ ಚರಿತ
8. ಕೆ. ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ, ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆ
9. ಜಿ. ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ, ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮ ಚರಿತ
10. ಡಿ. ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪ, ವಿಜ್ಞಾಪನೆ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ವಿಜಯ
11. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಪೌರಾಣಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ಮನ್ವಂತರ-
ನಾಟಕಾಂಕ
12. ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಮುಮ್ಮಡಿ ಕಾಕನಕೋಟೆ
13. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಪೌರಾಣಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ಮನ್ವಂತರ -
ನಾಟಕಾಂಕ
14. ಅದೇ
15. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ, ತುಘಲಕ, ಪ್ರಸ್ತುತ
16. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನಾಟಕ ಶಿಲ್ಪ, ಮನ್ವಂತರ-ನಾಟಕಾಂಕ
17. ಅದೇ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ

1. ಅ. ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಕೈಲಾಸಂ
2. ಅದೇ
3. ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ, ಭಾಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳು
4. ಅ. ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಕೈಲಾಸಂ
5. ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ
ಅರಿವು, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ
6. ಅದೇ
7. ಗುರುರಾಜ ಆಮೂರ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಕತ್ತಲ್ ಬೆಳಕು, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ: ವಿಮರ್ಶೆ

8. ಅದೇ
9. ದ. ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ, ಮುನ್ನುಡಿ, ಉದ್ಧಾರ
10. ವಿ. ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್, ಮುನ್ನುಡಿ, ಗೋಕಾಕರ ನಾಟಕಗಳು
11. ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಅರಿವು, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ
12. ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ : 1947-68, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯ

ಪ್ರಹಸನ

1. ಟಿ. ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನಾಧ್ಯಕ್ಷರ ಭಾಷಣಗಳು ಭಾಗ-2
2. ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಕೈಲಾಸಂ
3. ಟಿ. ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನಾಧ್ಯಕ್ಷರ ಭಾಷಣಗಳು ಭಾಗ-2

ಗೀತ ನಾಟಕ

1. ಕೆ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು
2. ಪು. ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಗೀತ ನಾಟಕ, ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ
3. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಗೀತನಾಟಕಗಳು
4. ಪು. ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಗೀತ ನಾಟಕ, ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ
5. ಅದೇ
6. Eric Bentley, The play wright as a Thinker
7. ಅದೇ
8. ಪು. ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಗೀತ ನಾಟಕ, ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ
9. ವೀಣೆ ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಈ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತು, ಹಂಸ ದಮಯಂತಿ ಮತ್ತು ಇತರ ರೂಪಕಗಳು, ಪು. ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್
10. ಪು. ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಅರಿಕೆ, ಹಂಸ ದಮಯಂತಿ ಮತ್ತು ಇತರ ರೂಪಕಗಳು
11. ಪು. ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಅರಿಕೆ, ಶ್ರೀರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕಂ
12. ಪು. ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ
13. ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಅಹಲ್ಯೆ, ಸಮಾಲೋಕನ
14. ಅದೇ
15. ಡಿ. ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪ, ಮುನ್ನುಡಿ, ವಿಕಟಕವಿ ವಿಜಯ
16. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು
17. ಅದೇ
18. ಅದೇ
19. ಎಸ್. ಅನಂತನಾರಾಯಣ, ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ

ನವ್ಯನಾಟಕ-ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ

1. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ
2. ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್, The Theatre of the Absurd
3. ಅದೇ
4. ಅದೇ
5. ಅದೇ
6. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ

ನವ್ಯ ನಾಟಕ-ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇರಣೆ

1. ಪು. ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಗೀತ ನಾಟಕ, ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ
2. ಎಚ್. ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯ, ನನ್ನ ಮಾತು, ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನಗಂಡ
3. ಎಚ್. ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ, ಸಂಕ್ರಮಣ70

ಏಕಾಂಕ, ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕ, ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ, ಮತ್ತಿತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು

1. ತ. ಸು. ಶಾಮರಾವ್, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ
2. ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ, ಮುನ್ನುಡಿ, ಐದು ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳು, ಬಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು
3. ಅದೇ.... ....
4. ತ. ಸು. ಶಾಮರಾವ್, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

1. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ
2. ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಕಲಾಭಿರುಚಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ : ಅಂದು-ಇಂದು
3. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ

* * *

ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ

53, ಗಾಂಧಿಬಜಾರ್ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ, ಬಸವನಗುಡಿ, ಬೆಂಗಳೂರು-560 004. ಫೋನ್ : 2661 7100

ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು

○ ರಂಗ ವಿಹಾರ (ರಂಗ ಸಮೀಕ್ಷೆ) / ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಂಬತ್ತಳ್ಳಿ	80/-
○ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ (ವಿಮರ್ಶೆ) / ನರಹಳ್ಳಿಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ	125/-
○ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಚರಿತ್ರೆ / ಎಂ.ಎಚ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ	120/-
○ ಯಯಾತಿ (ಕಾದಂಬರಿ) ವಿ.ಎಸ್. ಖಾಂಡೇಕರ್ / ಅನು: ವಿ.ಎಂ. ಇನಾಂದಾರ್	250/-
○ ಹನಿಬಜಾನೆ (ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಹನಿಗವನಗಳು) / ಡುಂಡಿರಾಜ್	150/-
○ ಉತ್ತರಭೂಪ (ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ) / ಬೀchi	195/-
○ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆ (ವಿಮರ್ಶೆ) / ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ	350/-
○ ರಂಗಣ್ಣನ ಕನಸಿನ ದಿನಗಳು (ಚಿತ್ರ ಕಾದಂಬರಿ) / ಎಂ.ಆರ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ	120/-
○ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ (ವಿಮರ್ಶೆ) / ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ	250/-
○ ವ್ಯಾಸರಾಯ ಬಲ್ಲಾಳರ ಸಮಗ್ರ ಕಥೆಗಳು / ವ್ಯಾಸರಾಯ ಬಲ್ಲಾಳ	395/-
○ ಬೀಚಿ ಬುಲೆಟ್ಸ್, ಬಾಂಬ್ಸ್: ಭಗವದ್ಗೀತೆ (ಹಾಸ್ಯ) / ಸಂ: ಬಿ.ಎಸ್. ಕೇಶವರಾವ್	120/-
○ ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ (ವಿಮರ್ಶೆ) / ನರಹಳ್ಳಿಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ	95/-
○ ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಕಥೆಗಳು / ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ	225/-
○ ಸಂಧ್ಯಾರಾಗ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಅ.ನ.ಕೃ	80/-
○ ಹಾಡು - ಹಸೆ (ಆಯ್ದ ಭಾವಗೀತೆಗಳು) / ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ	95/-
○ ತಲೆಗೊಂದು ತರತರ (ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳು) / ಶ್ರೀನಿವಾಸ ವೈದ್ಯ	90/-
○ ವೈಯೆನ್ಕೆ ಅವರ ಬೆಸ್ಟ್ ಆಫ್ ವಂಡರ್ಸ್ / ಸಂ: ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಭಟ್	150/-
○ ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ರೂಪಕ (ವಿಮರ್ಶೆ) / ನರಹಳ್ಳಿಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ	95/-
○ ಝೆನ್ ಕಥೆಗಳು / ಅನು: ಜಿ.ಎನ್. ರಂಗನಾಥ ರಾವ್	120/-
○ ದೇಶೀಯ ಚಿಂತನ (ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನ ಬರಹಗಳು) / ಡಾ। ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ	295/-
○ ತೂಫಾನ್ ಮೇಲ್ (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ	95/-
○ ಮಾತು-ಕ(ವಿ)ತೆ (ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳು) / ಎಚ್. ಡುಂಡಿರಾಜ್	120/-
○ ನನ್ನ ವೃತ್ತಿಜೀವನದ ನೆನಪುಗಳು / ಸರ್. ಎಂ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ / ಅನು: ಗಜಾನನ ಶರ್ಮ	120
○ ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು / ಸಂ: ಬಿ.ಎಸ್. ಕೇಶವರಾವ್	350/-
○ ಪರಿಳಿತದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ (ಅನುಭವ ಕಥನ) / ಸುಧಾಮೂರ್ತಿ	95/-
○ ಸುಬ್ಬಾಭಟ್ಟರ ಮಗಳೇ... (ಭಾವಗೀತೆಗಳು) / ಬಿ.ಆರ್. ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ್	95/-
○ ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಸಂಸಾರ (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ವಿವೇಕ ಶಾನಭಾಗ	70/-
○ ಬತ್ತದ ತೆನೆ (ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಿಕಾಸ) / ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಭಟ್	90/-
○ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ದ್ವಾರಕೆ (ಸಂಶೋಧನೆ) / ಎಸ್.ಆರ್. ರಾವ್	130/-
○ ಕೌಟಲೀಯ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ / ಅನು: ಶ್ರೀ ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ ಶಂಕರಭಾರತೀ ಸ್ವಾಮಿಗಳು	350/-
○ ಕುವೆಂಪು ಪುನರಾಲೋಕನ / ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ	150/-
○ ಬೊಗಸೆಯಲ್ಲಿ ಮಳೆ (ನುಡಿ ನೋಟಗಳು) / ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ	150/-
○ ಬಣ್ಣದ ಕಾಲು (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ	95/-
○ ಶಬ್ದ ತೀರ (ಬಿಡಿ ಬರಹಗಳು) / ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ	120/-
○ ಸಾರ್ಥಕ ಜೀವನ ನಡೆಸುವ ಬಗೆ (ಭಾರತೀಯ ಜೀವನ ದರ್ಶನ) / ಡಾ. ಮ. ರಾಮಾಜೋಯಿಸ್	70/-
○ ಜತೆಗಿರುವನು ಚಂದಿರ (ನಾಟಕ) / ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ	30/-
○ ಬೆಸ್ಟ್ ಆಫ್ ರಾಶಿ (ಆಯ್ದ ನಗೆಬರಹಗಳು) / ಸಂ: ಅಪರಂಜಿ ಶಿವು	130/-
○ ಮನಮಂಥನ (ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆ) / ಡಾ. ಎಂ. ಶಿವರಾಂ (ರಾಶಿ)	150/-
○ ನೂರೆಂಟು ಮಾತು (ಅಂಕಣ ಬರಹಗಳು) / ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಭಟ್	95/-
○ ಪಿಂಜರ್ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಅಮೃತಾ ಪ್ರೀತಂ ಅನು: ಎಲ್.ಸಿ. ಸುಮಿತ್ರಾ	60/-
○ ಈನಿಯಡ್ (ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಮಹಾಕಾವ್ಯ) ವರ್ಜಿಲ್ / ಅನು: ಕೆ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ	150/-
○ ಕಜ್ಜಾಯ (ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳು) / ಸುನಂದಾ ಬೆಳಗಾಂವಕರ	80/-
○ ಶಬ್ದವಿಲ್ಲದ ಯುದ್ಧ (ಲೇಖನಗಳು) / ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ	130/-
○ ಬೆಸ್ಟ್ ಆಫ್ ನಾಡಿಗೇರ್ (ನಗೆ ಲೇಖನಗಳು) / ಸಂ: ವೈ.ಎನ್. ಗುಂಡೂರಾವ್ / ಕೃಷ್ಣಸುಬ್ಬರಾವ್	95/-

- ಋಜುವಾತು (ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನ ಲೇಖನಗಳು) / ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ 225/-
- 'ಜೋಗಿ' ಕಥೆಗಳು (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ಜೋಗಿ 80/-
- ಎಚ್.ವೈ. ಶಾರದಾ ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರ ಕಾಲ ದೇಶ (ಅಂಕಣ ಬರಹಗಳು) / ಅನು: ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಭಟ್ 150/-
- ಎಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲವರಿಲ್ಲ ಈ ಊರಿನಲ್ಲಿ (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ಎಸ್. ದಿವಾಕರ್ 70/-
- ಅಗ್ನಿಕಾರ್ಯ (ಕಥಾಸಂಕಲನ) / ಶ್ರೀನಿವಾಸ ವೈದ್ಯ 70/-
- ಶಿಖರಸೂರ್ಯ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ 250/-
- ಸವಾರಿ (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ಅಮರೇಶ ನುಗಡೋಣಿ 120/-
- ಪ್ರಸ್ಥಲಿ ಕಾಶಿ (ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ನೋಟ) / ಕೆ. ಚಂದ್ರಮೌಳಿ 225/-
- ಆಗಾಗ ಬಿದ್ದ ಮಳೆ (ಬಿಡಿ ಬರಹಗಳು) / ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಭಟ್ 80/-
- ನೂರೆಂಟು ಮಾತು - 3 (ಅಂಕಣ ಬರಹ) / ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಭಟ್ 120/-
- ಪ್ರತಿಮಾಲೋಕ (ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ-ಮರು ಓದು) / ಸಂ: ವಿಜಯಶಂಕರ 250/-
- ಶಸ್ತ್ರವಿಲ್ಲದ ಸಮರ (ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಜ್ಞಾನ ವಿಶೇಷಗಳ ಸಂಕಲನ) / ನಾಗೇಶ ಹೆಗಡೆ 120/-
- ಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಲೆನಿಯಂ (ಸಹಸ್ರಮಾನದ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಮಾನಗಳತ್ತ ಕಣ್ನೋಟ) / ನಾಗೇಶ ಹೆಗಡೆ 95/-
- ಬೆಸ್ಟ್ ಆಫ್ ಕೊರವಂಜಿ (ಹಾಸ್ಯ ಬರಹ ಸಂಕಲನ) / ಸಂ: ಅಪರಂಜಿ ಶಿವು 150/-
- ರಾಯಲ ಸೀಮೆ (ಆತ್ಮಕಥಾನಕ) / ಕುಂ. ವೀರಭದ್ರಪ್ಪ 130/-
- ಬಾರಯ್ಯ ಲಂಬೋ-ದರ (ಹಾಸ್ಯ) / ಡುಂಡಿರಾಜ್ 120/-
- ಕಲಾಮ್ ಕಮಾಲ್ (ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಣ) / ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಭಟ್ 130/-
- ಹೂ ಬಿಸಿಲಿನ ನೆರಳು (ನೂರೆಂಟು ಮಾತು 4) / ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಭಟ್ 130/-
- ಕಾಡು ಹಾದಿಯ ಕಥೆಗಳು (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ಜೋಗಿ 95/-
- ಯಾಮಿನಿ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಜೋಗಿ 80/-
- ಮೋಕ್ಷಗುಂಡಂ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆ / ವಿ.ಎಸ್. ನಾರಾಯಣರಾವ್ 225/-
- ಒಂದು ಫೋಟೋದ ನೆಗೆಟಿವ್ (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ಡಾ. ಶ್ರೀಧರ ಬಳಗಾರ 120/-
- ರಾಯಭಾಗದ ರಹಸ್ಯ ರಾತ್ರಿ (ನಿಗೂಢ ಕತೆಗಳು) / ಜೋಗಿ 80/-
- ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಸದ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಶ್ವತ (ಚಿಂತನೆ) / ಸಂ. ಎನ್.ಎಂ. ಇಸ್ಮಾಯಿಲ್ 150/-
- ಈ ಮುಖೇನ (ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಚಿಂತನೆ) / ಎಚ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ 195/-
- ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಕವಿತೆಗಳು 210/-
- ಕಪಿಲಿಪಿಸಾರ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಡಾ. ಕೆ.ಎನ್. ಗಣೇಶಯ್ಯ 130/-
- ಪದ್ಮಪಾಣಿ (ಕಥೆಗಳು) / ಡಾ. ಕೆ.ಎನ್. ಗಣೇಶಯ್ಯ 130/-
- ಕೈತುತ್ತು (ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳು) / ಸುನಂದಾ ಬೆಳಗಾಂವಕರ 95/-
- ಕೊಡುವುದೇನು? ಕೊಂಬುದೇನು? (ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರ-ಪ್ರಬಂಧಗಳು) / ಸುನಂದಾ ಬೆಳಗಾಂವಕರ 130/-
- ಅಂತರಂಗದ ಪಿಸುನುಡಿ (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ವಸುಮತಿ ಉಡುಪ 120/-
- ಸಂಕ್ರಮಣ (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ವಸುಮತಿ ಉಡುಪ 95/-
- ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಹೇಗೆ? (ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಿಕಸನ ಮಾಲೆ) / ಗಿರಿಮನೆ ಶ್ಯಾಮರಾವ್ 130/-
- ಬೆಳಕು ನೀಡುವ ಕಥೆಗಳು (ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು) / ನಾರಾಯಣೀ ದಾಮೋದರ್ 80/-
- ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ... (ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು) / ನಾರಾಯಣೀ ದಾಮೋದರ್ 80/-
- ಕಾಫ್ಕಾ ಕಥೆಗಳು / ಅನು: ಜಿ.ಎನ್. ರಂಗನಾಥ ರಾವ್ 120/-
- ಚಿಟ್ಟೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಜಾಡು (ಕಾದಂಬರಿ) / ಜೋಗಿ 80/-
- ಚಿಕ್ಕನಾಯಕನ ಹಳ್ಳಿ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ / ಡಾ. ಕೆ.ಆರ್. ಕಮಲೇಶ್ 225/-
- ನೂರೆಂಟು ಮಾತು-5 / ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಭಟ್ 95/-
- ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ (ನಾಟಕ) / ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ 50/-
- ಜೈಸಿದನಾಯ್ಕ (ನಾಟಕ) / ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ 50/-
- ಬಾರೋ ಬಾರೋ ಮಳೆರಾಯ (ಮಕ್ಕಳ ಪದ್ಯಗಳು) / ಎಚ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ 120/-
- ಊರುಕೇರಿ-2 (ಆತ್ಮಕಥನ) / ಡಾ. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ 120/-
- ಹನಿ ಹನಿ ಪ್ರೀತಿ (ಆಯ್ದ ಹನಿಗವನಗಳು) / ಎಚ್. ಡುಂಡಿರಾಜ್ 80/-
- ಜೀವಯಾನ (ಕವಿತೆ) / ಎಸ್. ಮಂಜುನಾಥ್ 50/-
- ಕೈಲಾಸ ಮಾನಸ (ದೇವ ಭೂಮಿಗೊಂದು ಪಯಣ) / ಡಾ. ಗಜಾನನ ಶರ್ಮ 150/-
- ಸಾವಿರ ಪಕ್ಷಿಗಳು (ಕಾದಂಬರಿ) / ಅನು: ಟಿ.ಎನ್. ಕೃಷ್ಣರಾಜು 95/-
- ಪ್ರೈಮಿನಿಸ್ಟೆ ಅವರ ಕೊನೆಸಿಡಿ / ಸಂ: ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಭಟ್ 130/-

- ನೂರೆಂಟು ಮಾತು-6 / ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಭಟ್ 95/-
- ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ ಪಲ್ಲವಿ / ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಭಟ್ 150/-
- ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ (ನಾಟಕ) ಶೂದ್ರಕ / ಅನು: ಡಾ. ಎನ್.ಎಸ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ 60/-
- ಕಥಾಸಮಯ (ಪುರಾಣ ಜಗತ್ತಿನ ಬೆರಗಿನ ಕಥೆಗಳು) / ಜೋಗಿ 95/-
- ಜೋಗಿ ಮನೆ (ಸಾಹಿತ್ಯ ಜೀವನಪ್ರೀತಿ ಬರಹಗಳು) / ಜೋಗಿ 140/-
- ಒಲವಿನ ಟಚ್! ('ಪರಾಗ ಸ್ಪರ್ಶ' ಅಂಕಣ ಬರಹಗಳು) / ಶ್ರೀವತ್ಸ ಜೋಶಿ 180/-
- ನಲಿವಿನ ಟಚ್! ('ಪರಾಗ ಸ್ಪರ್ಶ' ಅಂಕಣ ಬರಹಗಳು) / ಶ್ರೀವತ್ಸ ಜೋಶಿ 195/-
- ಮರ್ಯಾದಸ್ಥ ಮನುಷ್ಯರಾಗೋಣ (ಲೇಖನಗಳು) / ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ 140/-
- ಹರಕೆಯ ಕುರಿ (ನಾಟಕ) / ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ 50/-
- ಇರುವುದೊಂದೇ ಭೂಮಿ (ಜೀವಜಾಲ ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು) / ನಾಗೇಶ ಹೆಗಡೆ 120/-
- ಪ್ರತಿದಿನ ಪರಿಸರ ದಿನ (ಪರಿಸರ ಸಂರಕ್ಷಣೆ ಕುರಿತ ಬರಹಗಳು) / ನಾಗೇಶ ಹೆಗಡೆ 70/-
- ಸುರಿದೊಂಡ ಭರತಖಂಡ (ಜಾಗತಿಕ ಪರಿಸರ ಚಿಂತನ ಪ್ರಬಂಧಗಳು) / ನಾಗೇಶ ಹೆಗಡೆ 70/-
- ಸೂಫಿ ಸಂತರು (ಸೂಫಿಗಳ ಅನುಭಾವಲೋಕ) / ಫಕೀರ್ ಮುಹಮ್ಮದ್ ಕಟ್ಪಾಡಿ 195/-
- ಸರಸ (ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಂಕಲನ) / ಎ. ಈಶ್ವರಯ್ಯ 150/-
- ತಿರುವಳ್ಳುವರ್ ಮಹಾಕವಿಯ ತಿರುಕ್ಕುರಳ್ / ಅನು: ನ. ಮುನಿಸ್ವಾಮಿ 95/-
- ಭಾರತರತ್ನ ಪಂಡಿತ್ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ / ಅನು: ಅರವಿಂದ ಮುಳಗುಂದ 130/-
- ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ದಾರಿದೀಪ / ವಿಮಲಾ ರಾಮಾಜೋಯಿಸ್ 95/-
- ಹನಿಗಣಿ (ಹನಿಗವನಗಳು) / ಎಚ್. ಡುಂಡಿರಾಜ್ 80/-
- ಡುಂಡಿಮ (ನಗೆ ಪುಟಗಳ ಸಂಪುಟ) / ಎಚ್. ಡುಂಡಿರಾಜ್ 95/-
- ಚಿತಾದಂತ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಡಾ. ಕೆ.ಎನ್. ಗಣೇಶಯ್ಯ 150/-
- ನೇಹಲ (ಕತೆಗಳು) / ಡಾ. ಕೆ.ಎನ್. ಗಣೇಶಯ್ಯ 120/-
- ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಕಲಿಯಿರಿ / ಡಾ. ಎನ್.ಎಸ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ 150/-
- ಜರಾಸಂಧ (ಕತೆಗಳು) / ಜೋಗಿ 80/-
- ಜೋಗಿ ಕಾಲಂ (ಕಥಾಸಂಕಲನ) / ಜೋಗಿ 150/-
- ಸೂಫಿ ಕತೆಗಳು / ಮರುರೂಪ - ಜೋಗಿ 70/-
- ಕೇಲ್‌ಮಾಲಿಶ್ (ಕಥೆಗಳು) / ಎಂ.ಎಸ್. ಶ್ರೀರಾಮ್ 95/-
- ಬೆಸ್ಟ್ ಆಫ್ ಬಾಗೂರು (ಹಾಸ್ಯ ಬರಹಗಳು) / ಸಂ. ಕೃಷ್ಣ ಸುಬ್ಬರಾವ್ 120/-
- ವಕೀಲಿ ದಿನಗಳು (ವೃತ್ತಿ ಅನುಭವಗಳು) / ಹಾ.ರಾ. 150/-
- ದಾಶರಥಿ ದೀಕ್ಷಿತ್ - ನಾ ಕಂಡ ನಮ್ಮ ತಂದೆ / ಲೋಕನಾಥ ದೀಕ್ಷಿತ್ 60/-
- ಸಿದ್ದುಮರಿ ಮತ್ತು ಇತರ ನಗೆ ನಾಟಕಗಳು / ದಾಶರಥಿ ದೀಕ್ಷಿತ್ 60/-
- ಗಾಂಪರ ಗುಂಪು ಮತ್ತು ಲಂಬೋದರ (ನಗೆ ನಾಟಕಗಳು) / ದಾಶರಥಿ ದೀಕ್ಷಿತ್ 60/-
- ಮಿಥ್ಯ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಗೀತಾ ಬಿ.ಯು. 95/-
- ಸರೋದ್ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಪಂಡಿತ್ ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥ ಜೀವನ-ಸಾಧನೆ / ಸಂ. ಸುಮಂಗಲಾ 250/-
- ಅಮ್ಮಾವ್ರಗಂಡ (ನಾಟಕ) / ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ 35/-
- ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟಗಾರರು / ವೈ.ಎನ್. ಗುಂಡೂರಾವ್ 50/-
- ಎಣ್ಮಕಜೆ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಅನು. ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ಹೊಸಂಗಡಿ 150/-
- ದೇವನಾರು (ಜನಪರ ಲೇಖನಗಳು) / ಸತೀಶ್ ಚಪ್ಪರಿಕೆ 70/-
- ಚಿಂತನೆಯ ಪಾಡು (ವಿಮರ್ಶೆ) / ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ 150/-
- ಕನ್ನೆ ಮಳೆ (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ಮೊಗಳ್ಳಿ ಗಣೇಶ್ 195/-
- ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್ ಗೋಪಿನಾಥ್ ಅವರ ಬಾನಯಾನ (ಅಪ್ರತಿಮ ಛಲಗಾರನೊಬ್ಬನ ರೋಚಕ ಜೀವನಗಾಥೆ) / ಅನು: ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಭಟ್ 425/-
- ಪದೋನ್ನತಿ (ಪದಕೋಶ) / ಜಿ.ಕೆ. ಮಧ್ಯಸ್ಥ 195/-
- ಕಾವ್ಯಪ್ರತಿಮೆ / ಡಾ. ಎನ್.ಎಸ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ 250/-
- ಹಾಡಾಗದ ಸಾಲುಗಳು (ಕವನ ಸಂಕಲನ) / ಶ್ರೀದೇವಿ ಕಳಸದ 50/-
- ನಡೆದಷ್ಟು ದಾರಿ ದೂರ (ಕಥೆಗಳು) / ಸಿರಿ ಹುಲಿಕಲ್ 70/-
- ಪ್ರತೀಯಮಾನ (ಹೊಸ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ) / ಡಾ. ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ ಮಿಣಜಗಿ 80/-
- ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ (ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಚಾರಗಳು) / ಡಾ. ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ ಮಿಣಜಗಿ 90/-
- ಪಿಸುಣಾರಿ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಸಂಗ (ನಾಟಕ) / ರಾಜೇಂದ್ರ, ಕಾರಂತ್ 50/-
- ಅಂತಃಕರಣ (ಮನಮಿಡಿಯುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು) / ಬಿ.ಎಸ್. ಕೇಶವರಾವ್ 170/-
- ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಇತಿಹಾಸ / ಬಿ.ನ. ಸುಂದರ ರಾವ್ 395/-

- ಮಾಯಾ ಕಿನ್ನರಿ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಜೋಗಿ 70/-
- ರೂಪ - ರೇಖೆ (ಅಂಕಣ ಬರಹ) / ಜೋಗಿ 130/-
- ನದಿಯ ನೆನಪಿನ ಹಂಗು (ಕಾದಂಬರಿ) / ಜೋಗಿ 150/-
- ಎಚ್ಚೆಸ್ವಿ ಅನಾತ್ಮ ಕಥನ / ಎಚ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ 150/-
- ಕಸಾಂದ್ರ (ಕತೆಗಳು) / ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ 80/-
- ಶೋಧ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ 50/-
- ಕಾಲ ಪಲ್ಲಟ (ಅಂಕಣ ಬರಹಗಳು) / ಶ್ರೀಧರ್ ಬಳಗಾರ್ 95/-
- ಗುಡ್ ಅರ್ತ್ (ನೋಬೆಲ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪುರಸ್ಕೃತ ಕಾದಂಬರಿ) / ಪಾರ್ವತಿ ಜಿ. ಐತಾಳ್ 195/-
- ಸಂತೆಯಲ್ಲೊಂದು ಮನೆ (ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಬರಹಗಳು) / ವೀಣಾ ಬನ್ನಂಜೆ 70/-
- ಬದುಕು ಮಾಯೆಯ ಮಾಟ (ಕಥೆಗಳು) / ವಸುಮತಿ ಉಡುಪ 120/-
- ಡೋರ್ ನಂಬರ್ 142 (ಆತ್ಮಕಥನ ಸ್ವರೂಪದ ಬರಹಗಳು) / ಜಿ.ಎನ್. ಮೋಹನ್ 95/-
- ಮೀಡಿಯಾ ಮಿರ್ಚಿ (ಅಂಕಣ ಬರಹ) / ಜಿ.ಎನ್. ಮೋಹನ್ 95/-
- ಊರ್ಮಿಳಾ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಜೋಗಿ 95/-
- ಕತ್ತಲ ಇಬ್ಬನಿ, ಬಣ್ಣದ ಚಿತ್ತಾರ (ಕವನಗಳು) / ಜಿ. ಪೂರ್ಣಿಮಾ 70/-
- ವಿಶ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಉದಯ (ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಬರಹಗಾರ ಡಾನಾ ಗಾನನ್ ಅವರ ಆತ್ಮಕಥೆ) / ಸಂ. ಡಾ|| ಸಮಾ ದ್ವಾರಕಾನಾಥ 250/-
- ಶಿವರಾತ್ರಿ (ನಾಟಕ) / ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ 80/-
- ದಾದಾಗಿರಿಯ ದಿನಗಳು ೧ / ಅಗ್ನಿ ಶ್ರೀಧರ್ 195/-
- ಎದೆಗಾರಿಕೆ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಅಗ್ನಿ ಶ್ರೀಧರ್ 50/-
- ಆಧುನಿಕ ಮಾಂತ್ರಿಕರ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ / ಅಗ್ನಿ ಶ್ರೀಧರ್ 225/-
- ಬೆಸ್ಟ್ ಆಫ್ ಪ್ರಭುಶಂಕರ್ (ಹಾಸ್ಯ ಬರಹಗಳು) / ಸಂ.: ಬೇಲೂರು ರಾಮಮೂರ್ತಿ 120/-
- ಬೆಸ್ಟ್ ಆಫ್ ಅ.ರಾ. ಮಿತ್ರ (ಹಾಸ್ಯ ಬರಹಗಳು) / ಸಂ.: ಬೇಲೂರು ರಾಮಮೂರ್ತಿ 120/-
- ಕೈಲಾಸಂ (ಬದುಕು-ಬರಹ) / ಅ.ರಾ. ಮಿತ್ರ 50/-
- ಮರ್ಫಿ ಲಾ (ಏಕೆ ಎಲ್ಲವೂ ಉಲ್ಟಾಪಲ್ಟಾ?) / ಟಿ.ಆರ್. ಅನಂತರಾಮು 70/-
- ಇದು 'ಮುಂಗಾರು' (ಮೀಡಿಯಾ ಮಾಲಿಕೆ-೧) / ಚಿದಂಬರ ಬೈಕಂಪಾಡಿ 70/-
- ಮೀಡಿಯಾ ಡೈರಿ (ಮೀಡಿಯಾ ಮಾಲಿಕೆ-೨) / ಎಂ.ಬಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಗೌಡ 80/-
- ನ್ಯೂಸ್ 'ಪಿಂಚ್' (ಮೀಡಿಯಾ ಮಾಲಿಕೆ-೩) / ಸುಘೋಷ್ ಎಸ್. ನಿಗಳೆ 70/-
- ಅಪ್ಪನ ಪರಪಂಚ (ಒಬ್ಬ ಅನಾಮಿಕ ಹಳ್ಳಿಗನ ಕಥೆ) / ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಕೊಡಸೆ 70/-
- ಚೌಕಟ್ಟನಾಟಿದವರು (ಕಥೆಗಳು) / ಗೀತಾ ವಸಂತ 80/-
- ಆತಂಕವಾದಿಯ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಸಾವು (ನಾಟಕ) / ಸಂ: ಎಸ್. ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ್ 70/-
- ನೀನಾನಾದ್ರೆ, ನಾನೀನೇನಾ (ನಾಟಕ) / ಎಸ್. ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ್ 70/-
- ಅರಿವು ನಾಚಿತ್ತು (ನೂರೊಂದು ಆಧುನಿಕ ವಚನಗಳು) / ಎಸ್.ಜಿ. ಸಿದ್ಧರಾಮಯ್ಯ 60/-
- ಏಳು ರೊಟ್ಟಿಗಳು (ರೋಚಕ ಕಾದಂಬರಿ) / ಡಾ. ಕೆ.ಎನ್. ಗಣೇಶಯ್ಯ 95/-
- ಸಿಗೀರಿಯಾ (ನೀಳ್ಗತೆಗಳು) / ಡಾ. ಕೆ.ಎನ್. ಗಣೇಶಯ್ಯ 70/-
- ಕಾಡಿನ ಸಂತ-ತೇಜಸ್ವಿ (ಕೆಲವು ನೆನಪುಗಳು) / ಧನಂಜಯ ಜೀವಾಳ ಬಿ.ಕೆ. 120/-
- ಅಕ್ಕಚ್ಚುವಿನ ಅರಣ್ಯಪರ್ವ (ಆತ್ಮಕಥೆಗಳು) / ಎಚ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ 130/-
- ಇವತ್ತು-ನಿನ್ನೆ (ಕಥೆಗಳು) / ಜಿ.ಎನ್. ರಂಗನಾಥ ರಾವ್ 95/-
- ಕಟಾಂಜನ (ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಪಂದನ) / ಸಂ. ಡಾ|| ಎಂ.ಜಿ. ಹೆಗಡೆ 225/-
- ಮೈಕೆಲೇಂಜಲೋ (ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ) / ಅನು: ಎನ್.ಎಸ್. ನಾಗರಾಜ್ ಹುಗ್ಗೆಹಳ್ಳಿ 250/-
- ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ (ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಕಲನ) / ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ 150/-
- ಒಂದು ಹನಿ ಬೆಳಕು (ವಿವಿಧ ಕವಿಗಳ ಜಪಾನಿ ಹಾಯ್ಕುಗಳು) / ಅನು: ಡಾ. ಸಿ. ರವೀಂದ್ರನಾಥ್ 70/-
- ನನ್ನ ಕತೆ... ನಮ್ಮ ಕತೆ (ದಿಟ್ಟ ಮಹಿಳೆಯ ಆತ್ಮಕಥೆ) / ಅನು: ನೇಮಿಚಂದ್ರ 60/-
- ಚದುರ, ಕುದರೀ ಸಿದ್ಧ (ನಾಟಕಗಳು) / ರಾಜಶೇಖರ ಕಂಬಾರ 80/-
- ಕಾರ್ಡಿದ್ರೆ ಕೈಲಾಸ (ನಗೆ ಪುಟಗಳ ಸಂಪುಟ) / ಎಚ್. ಡುಂಡಿರಾಜ್ 120/-
- ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಕಥೆ / ಸಂಪಟೂರು ವಿಶ್ವನಾಥ್ 70/-
- ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದ ಅರಿವು (ಬಾಳನು ಬೆಳಗುವ ಗುರುವು) / ಸಂಪಟೂರು ವಿಶ್ವನಾಥ್ 70/-
- ಮುಸ್ಲಿಂ ಮಹಿಳಾ ಸಂವೇದನೆ / ಡಾ. ಕೆ. ಷರೀಫಾ 150/-
- ಜಕ್ಕಣಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳು (ನಾಟಕ) / ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ 95/-
- ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಅನಬೇಕೋ (ನಾಟಕ) / ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ 50/-
- ಸಿಂಗಾರೆವ್ವ ಮತ್ತು ಅರಮನೆ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ 130/-

- ಆಲೀಬಾಬಾ ಮತ್ತು ನಲವತ್ತು ಮಂದಿ ಕಳ್ಳರು, ಪುಷ್ಪರಾಣಿ, ಚಿತ್ರಕಥೆ (ನಾಟಕ) / ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ — 95/-
- ಬೆಸ್ಟ್ ಆಫ್ ಎಚ್.ಎಲ್. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ (ಹಾಸ್ಯ ಬರಹಗಳು) / ಸಂ: ಬಸವರಾಜ ಹೊಂಗಾರ — 120/-
- ಕಾಲ (ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ) / ಡಾ। ಎಂ. ಶಿವರಾಂ — 120/-
- ಕಾಯಕ ಕೈಲಾಸ (ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ) / ಸುನಂದಾ ಬೆಳಗಾಂವಕರ — 295/-
- ನಾನು ಭಾರ್ಗವಿ (ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ) / ಭಾರ್ಗವಿ ನಾರಾಯಣ್ — 250/-
- ಹೂ ಹಸಿರಿನ ಮಾತು / ಡಾ. ಎಲ್.ಸಿ. ಸುಮಿತ್ರಾ — 120/-
- ಅತಿತೂಕಕ್ಕೆ ಆತಂಕವೇಕೆ? (ಇಳಿದ ಮಾಹಿತಿ, ಚಿಂತೆ ನಿಮಗೇಕೆ?) / ಡಾ. ಹೆಚ್.ಎಸ್. ಪ್ರೇಮಾ — 130/-
- ಫೇಸ್‌ಬುಕ್ ಡಾಟ್‌ಕಾಮ್/ಮಾನಸ ಜೋಶಿ (ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳು) / ಜೋಗಿ — 95/-
- ತಪ್ಪು ತಿದ್ದುವ ತಪ್ಪು (ಕೌನ್ಸಲಿಂಗ್ ಆಧಾರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು) / ಗಂಗಾಧರ ಬೆಳ್ಳಾರೆ — 50/-
- ಮಾಯಕದ ಸತ್ಯ (ಕತೆಗಳು) / ಮಿತ್ರಾ ವೆಂಕಟ್ರಾಜ — 120/-
- ಮಾಯಾವಿ ಮಾಂಗಿ (ಕತೆಗಳು) / ಚಿಂತಾಮಣಿ ಕೊಡ್ಲೆಕೆರೆ — 130/-
- ಕವಿರವೀಂದ್ರ (ಕವಿತೆಗಳು) / ಪ್ರ.ಸಂ. ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ — 150/-
- ಚಾರ್‌ಮಿನಾರ್ (ಕಥೆಗಳು) / ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ — 120/-
- ಎಲ್ಲೋ ಮಳೆಯಾಗಿದೆ (ಸಿನಿಮಾ ಪದ್ಯಾವಳಿ) / ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ — 150/-
- ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಆರು ದಶಕದ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು / ಸಂ. ಎಸ್.ಎಂ. ಇಸ್ಮಾಯಿಲ್ — 450/-
- ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಆಯ್ದಿದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ (ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು) / ಸಂ. ಎಸ್.ಎಂ. ಇಸ್ಮಾಯಿಲ್ — 395/-
- ನೆಲದ ಬೇರು ನಭದ ಬಿಳಲು (ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಕವಿತೆಗಳು) / ಜೀವಯಾನ ಮಂಜುನಾಥ್ — 250/-
- ಚೈತ್ರಯಾತ್ರೆ (ಆಡಳಿತದ ನೆನಪುಗಳು) / ಕೆ. ಜೈರಾಜ್ — 250/-
- ಬೇಡರ ಹುಡುಗ ಮತ್ತು ಗಿಳಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಮಕ್ಕಳ ಕತೆಗಳು / ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ — 40/-
- ಸವದತ್ತಿ ಎಲ್ಲಮ್ಮ (ಜನಪದ ಕಥೆ) / ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ — 40/-
- ಕಾಫಿ ಹೌಸ್ (ಕವಿತೆಗಳು) / ಪ್ರತಿಭಾ ನಂದಕುಮಾರ್ — 80/-
- ಮುದುಕಿಯರಿಗಿದು ಕಾಲವಲ್ಲ (ಕವಿತೆಗಳು) / ಪ್ರತಿಭಾ ನಂದಕುಮಾರ್ — 80/-
- ಮೂರು ಹೆಣ್ಣು ಐದು ಜಡೆ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಬೀchi — 120/-
- ಕಾಮಣ್ಣ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಬೀchi — 150/-
- ದೀಪಿಕಾ (ಭಾವಗೀತೆಗಳು) / ಡಾ. ಎನ್.ಎಸ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ — 95/-
- ಐತರೇಯ ಮಹಾಪುತ್ರ (ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾದಂಬರಿ) / ಎಂ.ಎಸ್. ತಿಮ್ಮಪ್ಪ — 150/-
- ಪ್ರೀತಿ ಮೃತ್ಯು ಭಯ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ — 120/-
- ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು (ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ) / ಡಾ|| ಬಿ.ಎ. ಅನ್ನದಾನೇಶ್ — 250/-
- ರೋಗನಿವಾರಕ ಜೀವನಶೈಲಿ / ಡಾ. ಎ.ಎಸ್. ನಾಗರಾಜ್ — 150/-
- ಪಟ್ಟ ಕುದುರೆ (ಕಥೆಗಳು) / ಫಕೀರ್ ಮುಹಮ್ಮದ್ ಕಟ್ಪಾಡಿ — 150/-
- ಲಾಲಿ ಹಾಡುಗಳು / ಬಾಗೂರು ಮಾರ್ಕಾಂಡೇಯ — 50/-
- ತಾರೆಗಳ ಬಳಗ (ಮಕ್ಕಳ ಪದ್ಯಗಳು) / ಬಾಗೂರು ಮಾರ್ಕಾಂಡೇಯ — 40/-
- ವಿದೇಶಿ ನೇರ ಬಂಡವಾಳ ಮತ್ತು ಚಿಲ್ಲರೆ ವ್ಯಾಪಾರ ಉದ್ಯಮ / ಡಾ. ಟಿ.ಎಸ್. ದೇವರಾಜ — 150/-
- ನಾನು (ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ) / ಸುನಂದಾ ಬೆಳಗಾಂವಕರ — 250/-
- ಮೃದ್ಗಂಧ (ಕಥಾ ಸಂಕಲನ) / ಸುನಂದಾ ಬೆಳಗಾಂವಕರ — 150/-
- ದ್ರಾವಿಡ ನಾಡು-ನುಡಿ (ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ) / ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್ — 150/-
- ಚಿಣ್ಣರ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತ / ಡಾ। ಸ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಮ್ — 95/-
- ಮಹಾಭಾರತದ ಉಪಕಥೆಗಳು / ಸಂ. ವೈ.ಎನ್. ಗುಂಡೂರಾವ್ — 130/-
- ಕಪ್ಪೆ ನುಂಗಿದ ಹುಡುಗ (ಕಥೆಗಳು) / ಶ್ರೀನಿವಾಸ ವೈದ್ಯ — 80/-
- ಗುರುವಾಯನಕೆರೆ (ಒಂದು ಊರಿನ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ) / ಜೋಗಿ — 120/-
- ಹಲಗೆ-ಬಳಪ (ಹೊಸ ಬರಹಗಾರರಿಗೆ ಮೊದಲ ಪಾಠಗಳು) / ಜೋಗಿ — 195/-
- ಮೂಕ ಧಾತು (ಕಾದಂಬರಿ) / ಡಾ. ಕೆ.ಎನ್. ಗಣೇಶಯ್ಯ — 195/-
- ಹನಿಗಾರಿಕೆ (ಹನಿಗವನಗಳು) / ಎಚ್. ಡುಂಡಿರಾಜ್ — 80/-
- ಬನ್ನಿ ನಮ್ಮ ಹಾಡಿಗೆ / ಎಚ್. ಡುಂಡಿರಾಜ್ — 70/-
- ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರು / ಡಾ. ವೀರೇಶ ಬಡಿಗೇರ — 95/-
- ಕಂಬಾರರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೆಲೆ ಬೆಲೆ / ಸಂ. ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ — 250/-
- ಶಿಖರ ಶೇಖರ ಕಂಬಾರ / ಸಂ. ಜಯಪ್ರಕಾಶ್ ಮಾವಿನಕುಳಿ — 225/-
- ದಾದಾಗಿರಿಯ ದಿನಗಳು-೨ / ಅಗ್ನಿ ಶ್ರೀಧರ್ — 195/-
- ದಾದಾಗಿರಿಯ ದಿನಗಳು-೩ / ಅಗ್ನಿ ಶ್ರೀಧರ್ — 195/-

○ ಕಾಡುವ ಸಾಧಕರು ಸಂಗತಿಗಳು / ಅಗ್ನಿ ಶ್ರೀಧರ್ 120/-
○ ಟಿಬೇಟಿಯನ್ನರ ಸತ್ತವರ ಪುಸ್ತಕ (ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಆವೃತ್ತಿ) / ಅಗ್ನಿ ಶ್ರೀಧರ್ 50/-
○ ಅಜ್ಞಾತನೊಬ್ಬನ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಹನೂರು 150/-
○ ಮಣಿಮಾಲೆ (ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು) / ಬಿ.ಆರ್. ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ್ 150/-
○ ಕನಕ ಮುಸುಕು (ಕಾದಂಬರಿ) / ಡಾ. ಕೆ.ಎನ್. ಗಣೇಶಯ್ಯ 150/-
○ ದೇವರ ಹುಚ್ಚು (ಕಾದಂಬರಿ) / ಜೋಗಿ 95/-
○ ಮಹಾನಗರ (ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಬೆಳೆವುದೊಂದೆ ಕೆಲಸ) / ಜೋಗಿ 130/-
○ ಸ್ವಾಮಿ ವಿವೇಕಾನಂದ ಜೀವನ-ಸಾಧನೆ / ಜಿ.ಬಿ. ಹರೀಶ 120/-
○ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಗೌರಮ್ಮ (ಅಡಿಮಗೇರಿದ ಕೊಡಗಿನ ರಾಜಕುಮಾರಿ)/ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮೂಲ: ಸಿ.ಪಿ. ಬೆಳ್ಳಿಯಪ್ಪ 150/-
○ ಮಳೆಗಾಲ ಬಂದು ಬಾಗಿಲು ತಟ್ಟಿತು (ಕಥೆಗಳು) / ವಿಕಾಸ ನೇಗಿಲೋಣಿ 95/-
○ ಸಲ್ಮಾನ್ ಖಾನನ ಡಿಫೀಕಲ್ಟೀಸು (ಕಥೆಗಳು) / ಎಂ.ಎಸ್. ಶ್ರೀರಾಮ್ 95/-
○ ಶನಿವಾರ ಸಂತೆ (ವಿಕಾಸದ ವಿಚಾರಗಳು) / ಎಂ.ಎಸ್. ಶ್ರೀರಾಮ್ 120/-
○ ಅನಿವಾಸಿಗಳೇ ವಾಸಿ (ಅಮೆರಿಕ ಪ್ರವಾಸದ ನೆನಪುಗಳು) / ಎಚ್. ಡುಂಡಿರಾಜ್ 70/-
○ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆ / ಡಾ. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ 250/-
○ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ / ಡಾ. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ 150/-
○ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆ / ಡಾ. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ 120/-
○ ಅಪಸ್ಥಿತಿಯ ಆಲಾಪಗಳು (ತುರ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಮರು ಅವಲೋಕನ) / ಅಡಗೂರು ಎಚ್. ವಿಶ್ವನಾಥ್ 80/-
○ ಮತಸಂತೆ / ಅಡಗೂರು ಎಚ್. ವಿಶ್ವನಾಥ್ 70/-
○ ರೂಪಾಂತರ (ಸಿ.ಎನ್‌ಆರ್ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಬರಹ) / ಡಾ. ಬಿ.ಎ. ವಿವೇಕ ರೈ 295/-
○ ನೆರಳುಗಳ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ (ಆತ್ಮಕಥನ) / ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ 295/-
○ ಚಕ್ರಾಯಣ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಇಂದಿರಾತನಯ 150/-
○ ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಇಂದಿರಾತನಯ 150/-
○ ಶಕ್ತಿಪೂಜೆ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಇಂದಿರಾತನಯ 150/-
○ ಸೇಡಿನಕಿಡಿ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಇಂದಿರಾತನಯ 150/-
○ ಪ್ರಜಾತಂತ್ರ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಇಂದಿರಾತನಯ 150/-
○ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಜೋಗಿ 120/-
○ ನೋಟ್‌ಬುಕ್ ('ಕಾಲಂ'ಬರಿ) / ಜೋಗಿ 120/-
○ ಕಲ್ಪವಸಿ (ಕಥಾಸಂಕಲನ) / ಡಾ. ಕೆ.ಎನ್. ಗಣೇಶಯ್ಯ 120/-
○ ಡಿವೈನ್ ಕಾಮಿಡಿ (ಇನ್‌ಫರ್ನೋ-ನರಕಲೋಕ) / ಪ್ರೊ. ಕೆ.ಎಂ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ 195/-
○ ತಂತ್ರ ದರ್ಶನ (ತಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರ ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳು) / ಸಂ: ಜಿ.ಬಿ. ಹರೀಶ 275/-
○ ತಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರವೇಶ / ಅನು: ಜಿ.ಬಿ. ಹರೀಶ 120/-
○ ಚಾರಿತ್ರ್ಯವೇ ಜೀವನ / ನ್ಯಾಯಮೂರ್ತಿ ಡಾ. ಮ. ರಾಮಾ ಜೋಯಿಸ್ 95/-
○ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ತತ್ತ್ವ ವಿಚಾರ / ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಸು. ಮಠದ 195/-
○ ಆರದಿರಲಿ ಬೆಳಕು (ನಾಟಕ) / ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಂಬತ್ತಳ್ಳಿ 40/-
○ ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಸೇವಕ ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಗಳು / ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಂಬತ್ತಳ್ಳಿ 70/-
○ ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ / ಮಹಾಬಲ ಸೀತಾಳಭಾವಿ 95/-
○ ಚಾಟು ಕವಿತೆಗೆ ಚುಟುಕು ಕತೆ / ಮಹಾಬಲ ಸೀತಾಳಭಾವಿ 80/-
○ ಕನ್ನಡಕ್ಕೊಬ್ಬನೇ ಕೈಲಾಸಂ (ಕೈಲಾಸಂ ಬದುಕು-ಬರಹ) / ಬಿ.ಎಸ್. ಕೇಶವರಾವ್ 195/-
○ ಸರಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾರಾಮೃತ / ಸಂ. ಬಿ.ಎಸ್. ಕೇಶವರಾವ್ 195/-
○ ಅನುಸಂಧಾನ (ಪುಸ್ತಕಾವಲೋಕನ ಸಂಕಲನ) / ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ 295/-
○ ದೇವರ ಗುಟ್ಟು / ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ 150/-
○ ಎಂ.ಟಿ. ವಾಸುದೇವನ್ ನಾಯರ್ ಅವರ ಮಲಯಾಳಂ ಕಥೆಗಳು / ಅನು. ಕೆ.ಕೆ. ಗಂಗಾಧರ್ 150/-
○ ಪುಟಗಳ ನಡುವಿನ ನವಿಲುಗರಿ (ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಬರಹಗಳು) / ಕುಸುಮಾ ಶಾನಭಾಗ 130/-
○ ಕಂಬಗಳ ಮರೆಯಲ್ಲಿ (ಕಥೆಗಳು) / ಸುನಂದಾ ಪ್ರಕಾಶ ಕಡಮೆ 130/-
○ ಬಿಂದಕ್ಕನ ಸ್ವಗತ (ಕಥೆಗಳು) / ರೇಖಾ ಕಾಖಂಡಕಿ 150/-
○ ರಾಜಬಲಿ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಸತ್ಯಕಾಮ 95/-
○ ಅರ್ಧನಾರಿ (ಕಾದಂಬರಿ) / ಸತ್ಯಕಾಮ 80/-
○ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಪಣ (ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯ ೨೦೦೦ ವರ್ಷದ ಇತಿಹಾಸ ಕಥಾನಕ) / ಸತ್ಯಕಾಮ 80/-

"ಈ ಕೃತಿ ಕೇವಲ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶಾ ಗ್ರಂಥವಾಗಿರದೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಆದಿಯಿಂದ ಈ ಯುಗದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಬಗೆಯ ಅನುಸಂಧಾನದ ರಂಗಚರಿತ್ರೆಯಾಗಿದೆ. ಪುಸ್ತಕದ ಒಳ ಆಶಯ ಎಲ್ಲ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ವಿನಯದಿಂದ ಗುರುತಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಕೃತಿ, ರಂಗಕೃತಿ, ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ – ಹೀಗೆ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ವಿವರಗಳ ವಿದ್ವತ್-ಪೂರ್ಣವಾದ ಚಿಂತನೆಯ ಜೊತೆಗೆ, ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಗಳ ಮಂಥನವನ್ನೂ ತನ್ನ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಚಳವಳಿಯ ಹರಸಾಹಸದ ಕಥನವಿದಾಗಿದೆ. ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದಾಖಲಿಸುವ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ರಂಗ ಕೈಪಿಡಿಯಂತಿದೆ."

– ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ

ರೂ.250/-

ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ
(ಪ್ರಕಾಶಕರು ಮತ್ತು ಪುಸ್ತಕ ಮಾರಾಟಗಾರರು)
53, ಶಾಮ್‌ಸಿಂಗ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್, ಗಾಂಧಿಬಜಾರ್ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ
ಬಸವನಗುಡಿ, ಬೆಂಗಳೂರು- 560 004
☎ 2661 7100, 2661 7755

ISBN : 81-87321-57-1